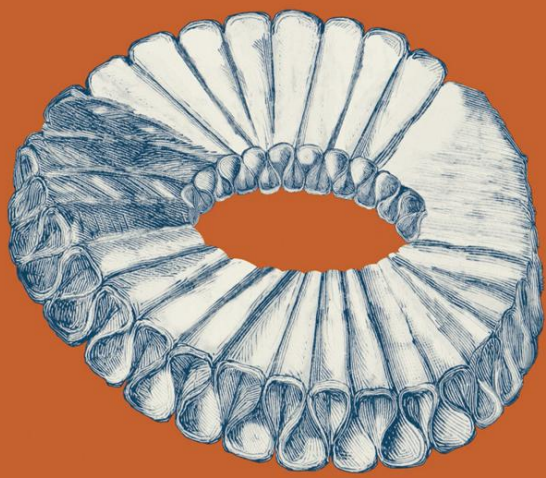
El hombre que inventó la ficción

Cómo Cervantes abrió la puerta al mundo moderno

William Egginton

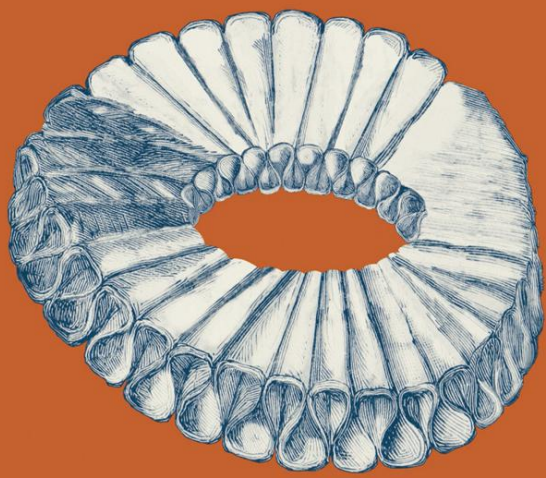


ALBA
TRAYECTOS

El hombre que inventó la ficción

Cómo Cervantes abrió la puerta al mundo moderno

William Egginton



ALBA
TRAYECTOS

William Egginton

El hombre que inventó la ficción

Cómo Cervantes abrió la puerta al mundo moderno

Traducción

Jesús Cuéllar Menezo

ALBA

Sir Marvellous Crackjoke, con ilustraciones de Kenny Meadows y John Gilbert, The Wonderful Adventures of Don Quixote and Sancho Panza Adapted for Youthful Readers, Londres, Dean & Son, 1872, Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Para mi esposa, Bernadette, y mis hijos. Alexander, Charlotte y Sebastian, todos ellos lectores

Introducción: dentro y fuera

En el invierno de 1605 ocurrió algo extraño. En el centro del imperio más poderoso del mundo, en una época de decadencia económica y estancamiento político, por todas partes se comenzó a hablar, quién lo iba a decir, de un libro. Los comerciantes no tardaron en quedarse sin él, quienes sabían leer se pasaban unos a otros ejemplares cada vez más manoseados y los que no sabían empezaron a reunirse en ventas, plazas de pueblo y tabernas a escuchar la lectura de sus páginas en voz alta.

Arracimados en torno a gastadas mesas de madera, aferrándose a vasos de vino rancio y calentándose junto a una humeante chimenea, quienes tenían la suerte de estar presentes cuando un benefactor ilustrado declamaba las primeras palabras del texto no disfrutaban de un épico relato de hechos heroicos, de un lírico encomio del amor pastoril ni de una piadosa reflexión sobre el martirio de un santo querido. Más bien, mientras apuraban las escurriduras y se apretujaban para obtener un mejor asiento, eran los primeros en escuchar esas primeras palabras, ahora inmortales: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme, no ha mucho tiempo que vivía un hidalgo…».[1]

Esa achispada parroquia no tardaría en regodearse con las desventuras de un personaje que se convertiría en el más reconocible de la literatura mundial: un desgreñado y anciano miembro de la baja nobleza que, al haber cometido la insensatez de entregar gran parte de sus tierras a cambio de innumerables libros de caballerías, «se enfrascó tanto en su lectura, que se le pasaban las noches leyendo de claro en claro, y los días de turbio en turbio; y así, del poco dormir y del mucho leer, se le secó el celebro de manera que vino a perder el juicio».[2] En este estado, el lastimoso hidalgo

vino a dar en el más extraño pensamiento que jamás dio loco en el

mundo, y fue que le pareció convenible y necesario, así para el aumento de su honra como para el servicio de su república, hacerse caballero andante, e irse por todo el mundo con sus armas y caballo a buscar las aventuras y a ejercitarse en todo aquello que él había leído que los caballeros andantes se ejercitaban, deshaciendo todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama.[3]

Qué estruendosas risotadas lanzaron al escuchar por primera vez las hazañas del ridículo viejales que vagaba por unos campos perfectamente reconocibles, y al verse cara a cara con la clase de gente con la que pasaban los días, los mismos entre los que posiblemente se apretujaban al escuchar ese relato: muleros y fregonas, labradores y mozas de fortuna, barberos y posaderos.

Durante la primera media hora, los parroquianos de la taberna disfrutan del circo que buscaban: el viejo loco confunde una desvencijada venta con un castillo, al ventero con un noble caballero y a dos mozas del común con exquisitas damas. Del bribón ventero, que sabe lo suficiente de relatos de caballería como para responder al personaje, solicita que le conceda el don de armarle caballero, aunque el desventurado héroe siembre el caos entre los clientes de la venta y desate las risitas de las mozas que llaman «del partido». Y reprende a un labrador por golpear a su criado, pero después, confiando en su propia condición de caballero, los deja marchar juntos, bastándole como recompensa un juramento, para gran regocijo del labrador y absoluta desesperación del criado. El relato que escuchan los clientes de la taberna es una pura y gozosa sátira, la desaforada mofa de un pobre y maltrecho hidalgo, anestesiado por los tópicos literarios del siglo anterior.

Bien entrada la segunda o tercera ronda de libaciones, los clientes de la taberna escuchan cómo el añejo hidalgo llega a comprender que le falta algo y decide «volver a su casa y acomodarse de todo, y de un escudero, haciendo cuenta de recibir a un labrador vecino suyo, que era pobre y con hijos, pero muy a propósito para el oficio escuderil de la caballería».[4] En casa durante dos semanas, el trastornado caballero convence a un labrador vecino de que comparta su aventura, prometiéndole que, al final de la misma,

obtendrá una isla, que insiste en llamar, como corresponde a los relatos épicos, con el nombre latino de ínsula, sin tener en cuenta el inconveniente detalle geográfico de que están deambulando por la árida meseta castellana, en la que le separan muchos días de marcha de cualquier fuente de agua digna de tal nombre.

La presentación de este rechoncho y sencillo vecino lo cambia todo, para el público de la taberna y para nosotros, sus descendientes literarios. Hasta que don Quijote se acerca a Sancho Panza (porque estos son, evidentemente, los personajes que vengo describiendo), el primero no es más que un contrapunto, un paleto que, a pesar de estar magníficamente retratado, no deja de ser un objeto de escarnio que los parroquianos de la taberna debían de sentirse con derecho a ridiculizar. En esa época no se podía juzgar a los enfermos mentales por ciertos delitos, pero nada los protegía del insulto o la marginación, ni de ser el blanco de las bromas de una población muy necesitada de entretenimientos. Sin embargo, al encontrar a Sancho Panza, el Quijote se convierte de pronto en algo bastante diferente.

Una página o dos después de que se pongan en camino, los dos compañeros se topan con su aventura más representativa:

–La ventura va guiando nuestras cosas mejor de lo que acertáramos a

desear; porque ¿ves allí, amigo Sancho Panza, donde se descubren treinta, o pocos más, desaforados gigantes con quien pienso hacer batalla y quitarles a todos las vidas, con cuyos despojos comenzaremos a enriquecer?; que esta es buena guerra, y es gran servicio de Dios quitar tan mala simiente de sobre la faz de la tierra.

–¿Qué gigantes? –dijo Sancho Panza.

–Aquellos que allí ves –respondió su amo– de los brazos largos; que los suelen tener algunos de casi dos leguas.

–Mire vuestra merced –respondió Sancho– que aquellos que allí se

parecen no son gigantes, sino molinos de viento, y lo que en ellos parecen brazos son las aspas, que, volteadas del viento, hacen andar la piedra del molino.[5]

Como cabía esperar y todo el mundo sabe, don Quijote no atiende al sentido común de su buen escudero y se lanza contra los molinos, clavando su lanza en la enorme aspa de uno de ellos, lo cual hace que jinete y caballo salgan despedidos y, rodando por el suelo, acaben en un desdichado y doliente amasijo. Sin embargo, la reacción de Sancho ante este percance no es como la de quienes antes habían acogido de buen grado los disparates del caballero. En tanto que los demás veían en el Quijote un espectáculo, un entretenimiento o una molestia, Sancho lo trata con compasión. Al ver al amo junto a su derribado caballo y su lanza hecha trizas,

Acudió Sancho Panza a socorrerle a todo el correr de su asno, y, cuando

llegó, halló que no se podía menear: tal fue el golpe que dio con él Rocinante.

–¡Válgame Dios! –dijo Sancho–; ¿no le dije yo a vuestra merced que mirase bien lo que hacía, que no eran sino molinos de viento, y no lo podía ignorar sino quien llevase otros tales en la cabeza?[6]

Desde la limitada perspectiva de sus pocas luces, Sancho ve caer a su amo y comprueba las calamitosas consecuencias de sus delirios, pero aun así decide aceptarlo:

–A la mano de Dios –dijo Sancho–; yo lo creo todo así como vuestra merced lo dice; pero enderécese un poco, que parece que va de medio lado, y debe de ser del molimiento de la caída.[7]

Pasadas unas páginas, lo que había empezado como un ejercicio de cómica ridiculización y –como recalca el narrador en varias ocasiones– de parodia de las novelas de caballería ha cobrado una dimensión totalmente distinta: ha comenzado a transformarse en la historia de dos personajes que, gracias a la amistad, la lealtad y, finalmente, el amor, salvan la distancia que separa sus incompatibles concepciones del mundo. Cuando, bien entrada la segunda parte (publicada diez años después de la primera), una maliciosa duquesa arranca a Sancho la confesión de que realmente sabe que el Quijote está loco, para después acusarlo de ser «más loco y tonto que su amo», Sancho contesta:

si yo fuera discreto, días ha que había de haber dejado a mi amo. Pero esta fue mi suerte y esta mi mal andanza; no puedo más, seguirle tengo, somos de un mismo lugar, he comido su pan, quiérole bien, es agradecido, diome sus pollinos, y, sobre todo, yo soy fiel, y, así, es imposible que nos pueda apartar otro suceso que el de la pala y azadón.[8]

Como escribió el gran erudito alemán Erich Auerbach sobre el apego de Sancho al Quijote, aquel «aprende y se niega a separarse de él. En compañía de don Quijote se vuelve más inteligente y mejor que antes».[9]

Ante ese cambio, la luz de la lumbre que titila en los rostros de nuestros impacientes oyentes no se ve empañada: la escandalosa concurrencia de la taberna continúa con sus risotadas. Sin embargo, mientras el tabernero anuncia el cierre del local y comienza a recoger, mientras los rezagados dejan sus vasos y se dirigen a la puerta, comentando el relato y diciendo que a la noche siguiente volverán para no perderse la continuación, ha ocurrido algo imperceptible para ellos. La concurrencia de esa primera noche estaba acostumbrada a las burlas: se expresaba con desparpajo en el lenguaje de la sátira. Con el Quijote estaban aprendiendo otro lenguaje, que hoy denominamos el lenguaje de la ficción.

Si nos preguntaran, la mayoría diríamos que la ficción es una

historia ficticia que leemos para entretenernos, sabiendo perfectamente que no es verdad. Y, desde luego, esa definición es certera. Pero pensemos en lo que nos ocurre realmente cuando comenzamos a leer las palabras de una página o cuando los personajes de nuestra serie favorita empiezan a relacionarse entre sí. En una memorable escena de El gran Gatsby, de F. Scott Fitzgerald, los pensamientos de Nick Carraway lo transportan fuera del piso en el que se está entregando a cierta disipación y se imagina que «por encima de la ciudad, nuestra hilera de ventanas amarillas debía de resultarle algo misteriosa al observador ocasional que la viera desde las calles en penumbra, y yo estaba como él, alzando interrogante la vista. Estaba dentro y fuera. A un tiempo encandilado y repelido por la inagotable diversidad de la vida».[10]

Al igual que Nick, cuando entramos en contacto con la ficción, estamos tan dentro como fuera de la historia que leemos u observamos; somos, a un tiempo, nosotros mismos, encerrados en nuestra especial forma de ver el mundo, y otras personas, quizá incluso alguien muy distinto a nosotros mismos, y sentimos que ese personaje ajeno habita un mundo muy diferente del nuestro. Y, también al igual que Nick, podemos quedarnos, en las páginas de nuestro libro o en la pantalla que tenemos delante, tan encandilados como repelidos por la inagotable diversidad de la vida. Esa capacidad para percibir realidades distintas y, en ocasiones, incluso contradictorias, sin rechazar ni una ni otra, es una de las principales razones de que nos atraiga tanto la ficción, en todas sus manifestaciones.

No es este un logro menor. A nuestra cultura le ha costado miles de años de avances técnicos e intelectuales depurar la práctica de la ficción hasta llegar a las manifestaciones que ha asumido hoy en día, y seguramente ese proceso no se detendrá. No obstante, la ficción –gracias a la cual accedemos a mundos y perspectivas diferentes, y también a las emociones que generan, como si fueran nuestras, sin dejar por ello de ser conscientes de que, en realidad, estamos en otra parte– alcanzó su forma actual hace unos cuatrocientos años. Y, aunque se aprovechara de siglos de sabiduría y de técnicas legadas por escritores y pensadores anteriores a él, el hombre que más que ningún otro transformó y combinó los métodos que hoy se utilizan para concebir ficciones no era un

erudito de cuño renacentista, protegido y mantenido por príncipes y libre para dedicarse a una vida entregada al conocimiento. Era, más bien, un soldado, un aventurero, un cautivo y un hombre endeudado que, después de innumerables intentonas y otros tantos fracasos, al final de su vida escribió el libro que habría de constituir el modelo para todas las ficciones posteriores.

Ese hombre era Miguel de Cervantes Saavedra. El libro que publicó en 1605 se tituló El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha. Para su sorpresa, tanto como para la de los demás, ese volumen se convirtió en un superventas internacional y le reportó fama, pero no fortuna, antes de su muerte, ocurrida once años después. Su renombre continuó propagándose después de su fallecimiento, hasta que el Quijote se convirtió en lo que es en la actualidad: según el consenso general, la primera novela moderna y una de las más importantes e influyentes obras literarias de todos los tiempos.

Al publicar su libro, Cervantes no pensaba que fuera una obra de ficción tal como nosotros entendemos ese concepto. En su época ese término se utilizaba casi exclusivamente para denostar o rechazar un relato por considerarlo falso o inventado. En los comentarios sobre el filósofo griego Aristóteles, los teóricos de la literatura habían aprendido a distinguir entre la historia, lo que había ocurrido, y la poesía, lo que, pudiendo haber ocurrido, no había tenido lugar. La poesía podía deleitar al lector, pero, en palabras del retórico romano Horacio, otro de los clásicos que más gustaban en esa época, para poder considerarla valiosa también debía instruir: es decir, su mensaje debía ser tan placentero como moralmente bueno.[11]

Lo que hoy en día denominamos ficción no es equiparable ni a la historia ni a la poesía conocidas por los lectores anteriores a la época de Cervantes. Para que un relato en prosa sea de ficción debe estar escrito para un lector que, sabiendo que no es veraz, durante un tiempo lo considera tal cosa. El lector no sabe aplicar el criterio tradicional de veracidad para juzgar un relato: durante un tiempo suspende el juicio, mostrando una actitud cuya descripción popularizó el poeta Samuel Taylor Coleridge al denominarla «voluntaria suspensión de la incredulidad» o «fe poética».[12] Debe ser capaz de ocupar a la vez dos identidades opuestas: un lector

ingenuo que se cree lo que le dicen y otro más espabilado que sabe que no es verdad.[13] Para conseguir ese efecto, el autor necesita resolver un difícil problema. En todo momento el relato de ficción parece saber más, pero también menos, de lo que nos dice. Utiliza siempre un mínimo de dos voces, que unas veces representan el limitado conocimiento de sus personajes y otras desvelan al lector elementos de la historia que desconocen algunos o todos esos personajes.

Esta capacidad que tiene la perspectiva de la ficción de situarse a un tiempo dentro y fuera es lo que permite al autor crear personajes tal como hoy en día los entendemos.[14] Para el lector actual, los personajes de ficción tienen que resultar «reales», aunque sepamos que no lo son. Admiramos a los autores que crean personajes «tridimensionales» o que parecen «salirse de la página», del mismo modo que criticamos a los que son «planos» o «unidimensionales», o a los que nos resultan indiferentes. Y esas metáforas, aunque sean tópicos, dicen mucho sobre lo que esperamos de un personaje y de cómo lo plasma un autor.

De este modo, un personaje cobra vida cuando el punto de vista del relato logra conjugar la descripción interna del personaje con el retrato de su percepción y relación emocional con el mundo, como si el lector entrara en el molde vacío del entorno que describe el libro y mirara a través de los agujeros que le sirven de ojos. Evidentemente, ese punto de vista lo define tanto lo que ven los personajes como lo que no ven, tanto sus errores de percepción como su conocimiento. Los personajes comienzan a destacar gracias a los contrastes entre su forma de relacionarse con el mundo y la de los demás personajes. Es más, los personajes así perfilados activan nuestras emociones y nos invitan a empatizar con ellos, porque nos parecen semejantes a nosotros, aunque surjan de mundos increíblemente lejanos.[15] Su propia ceguera nos convence de su existencia, aunque seamos totalmente conscientes de que son construcciones teóricas que aparecen sobre una página. Como nosotros mismos, se quedan desconcertados con las intenciones de los demás; se esfuerzan por comprender el mundo que los rodea, y con frecuencia no lo consiguen; y anhelan la grandeza, aunque suelan conformarse con unas risas y una buena comida.

Hasta cierto punto, la genialidad de Cervantes a la hora de crear personajes que parecían de verdad se basaba en sus profusas descripciones y su atención a las voces de los retratados, pero detrás de todos ellos estaba la fascinación que sentía el autor por las diversas vivencias que puede producir una misma situación, y por las emociones verdaderas –desde la carcajada a la desesperación– que pueden emanar de ellas. El apasionamiento con que don Quijote se aferra a los ideales aprendidos en sus libros enturbia su capacidad para distinguir entre fantasía y realidad; igualmente, lo que permite destacar a todos los personajes de Cervantes son sus peculiares y distintas formas de habitar su mundo, las pasiones que los vinculan a los mundos que perciben y los sentimientos que suscitan sus éxitos o fracasos en cada encrucijada.

¿Cómo lo consiguió? ¿Cómo logró este aventurero y soldado, lisiado por servir a su rey y su país, que fue capturado y esclavizado en las mazmorras de Argel durante cinco largos años, que regresó a su patria esperando vanamente recibir un puesto digno de su nombre y sus sacrificios, que se vio obligado a recaudar impuestos para un gobierno impopular y que fue demandado y encarcelado en múltiples ocasiones; cómo consiguió este hombre inventar una forma de escribir tan distinta de todo lo anterior y cuya influencia en lo que habría de venir fue tan profunda?

La vida de Cervantes, nacido en 1547 en Alcalá de Henares, una localidad universitaria situada en el centro del imperio más poderoso del mundo, se desarrolló, hasta su muerte en 1616, en una época de enormes cambios, que influyeron profundamente en la evolución de las sociedades europeas y sus descendientes coloniales. Después de que el paisaje político de Europa se hubiera organizado en Estados feudales, principados y ciudades-Estado, durante el siglo xvi se asistió al surgimiento de poderosos Estados-nación que, instalados en extensos territorios, basaban su control en burocracias complejas y de amplio alcance. En tanto que el poder político medieval se basaba mayormente en una relación directa entre los vasallos y el señor, asentada en el respeto y la coacción, el poder político moderno dependería de que a grandes poblaciones se les insuflara la fe en la autoridad legítima de hombres a los que pocas

veces verían o quizá nunca.[16] Con el fin de despertar esa devoción masiva y orientar la opinión popular, los príncipes comenzaron a utilizar nuevos medios de comunicación, como la imprenta y los teatros. Así descubrieron que los símbolos –al suscitar el orgullo y la sensación de pertenencia al Estado, y también el odio y el miedo a los extranjeros– podían ser todavía más eficaces que la coacción para controlar a las masas.

Esos cambios fueron de la mano de transformaciones registradas en otras esferas. En las artes, el desarrollo de la perspectiva desde el siglo xiv fue poco a poco permitiendo la aparición de retratos más verosímiles de personas y lugares. Surgió un sector teatral moderno en el que los actores podían interpretar a personajes de mundos lejanos como si estuvieran en el propio escenario. Grandes científicos como Copérnico, Kepler y Galileo promovieron una nueva concepción del universo, que ya no se circunscribía a la Tierra ni la tenía como centro, al tiempo que ideaban nuevos métodos para medirla y comprenderla con más objetividad y precisión. Por último, fue en esta época en la que las potencias europeas trataron de expandir su influencia por un orbe al que hasta hacía bien poco no habían podido acceder, y, para bien o para mal, las nuevas rutas comerciales y los sistemas monetarios contribuyeron a conformar una economía mundial todavía floreciente en la actualidad.

A pesar de sus particularidades, esas transformaciones presentaban ciertos rasgos fundamentales comunes. Al igual que cartógrafos que describen mediante mapas territorios que han habitado, la gente aprendía a percibir el mundo desde dos perspectivas simultáneas: una interna, subjetiva, que servía para conocer a sus semejantes, cara a cara y de forma cotidiana; y otra abstracta, externa, que promovía una realidad objetiva en la que podían verse a sí mismos como piezas de un engranaje mayor. En ese mundo la gente podía tanto observar el cosmos desde el terreno que pisaba como, al mismo tiempo, comenzar a conceptualizar el mundo objetivamente, como si lo observara desde un imaginario punto externo. También podía formar parte del público teatral que contemplaba un escenario e imaginarse a la vez que era algún personaje del mundo que allí se le mostraba. Se podía ser aldeano, posadero, cortesano o rey sin dejar de sentirse orgulloso de pertenecer a un poderoso

imperio internacional. Dicho de otro modo, la gente estaba aprendiendo a percibir el mundo desde dentro y desde fuera.[17]

En esa misma época, la percepción que de su identidad y valía tenían los españoles, como pueblo y como potencia geopolítica, había alcanzados cimas nunca vistas, para después caer en picado y hacerse añicos contra el muro de la realidad económica y política. En la cultura se impuso hasta tal punto la sensación de que no se habían cumplido las expectativas que la época pasó a identificarse con el concepto de «desengaño». Como señaló en una ocasión el gran historiador J. H. Elliott, «La crisis de finales del siglo xvi atraviesa la vida de Cervantes tanto como la vida de España, separando los días de heroísmo de los de desengaño».[18] Y, de hecho, se diría que, en cierta curiosa medida, la existencia de Cervantes, al pasar de las impetuosas glorias de su juventud a las decepciones de su vejez y a la extraordinaria creatividad que la acompañó, coincidió con el propio destino de España.

El joven Cervantes, estudiante e intelectual, se vio obligado a huir de su patria después de herir a un hombre en un duelo. Después de entrar en las filas de la Liga Católica en Italia, vivió en carne propia las violentas pugnas del Estado español con el islam mediterráneo. Cuando regresaba a España, condecorado por su heroísmo, fue capturado por piratas berberiscos y encerrado durante cinco años en un sórdido presidio, en el que comprobó tanto la depravación como la humanidad de una cultura enemiga. Rescatado por fin, regresó a una patria que, empeñada en encubrir los fracasos manifiestos de sus políticas interior y exterior mediante una mezcolanza de prácticas que conjugaban el fanatismo religioso con la búsqueda de chivos expiatorios no cristianos, parecía haberse olvidado de los sacrificios del escritor. Una y otra vez rechazado y humillado en la búsqueda de recompensas y reconocimientos a sus servicios, el envejecido soldado regresó a su primer amor, la escritura, lo cual acabó conduciéndolo al Quijote y a un cúmulo de otras grandes obras.

Curiosamente, parece que el éxito literario sin parangón de Cervantes lo forjó una vida de fracasos prácticamente constantes, porque la implacable frustración de sus aspiraciones juveniles y la desilusión que sintió al ver cómo sus ideales cedían ante la realidad

de la experiencia acabaron siendo el motor de su invención de la ficción. Al centrarse en cómo interpretamos e inevitablemente malinterpretamos nuestra realidad, su propia desilusión lo indujo a imaginarse cómo sus propios semejantes, en toda la inagotable variedad con que se topó en su azarosa vida, interpretaban y malinterpretaban las suyas.

Por su parte, sus propios desengaños parecían predisponerlo a una insólita comprensión de los sufrimientos y desventuras ajenos. En una época y una cultura en la que la xenofobia era la religión nacional, en la que se daba por hecho que los pobres merecían su suerte y que, por naturaleza, la mujer había de supeditarse al hombre, Cervantes utilizó constantemente su escritura para indagar en los sentimientos y las experiencias de minorías religiosas y étnicas, marginados sociales y mujeres. No solo retrató a esos semejantes basándose en lo que él pensaba, sino que aprendió a describir lo que podrían sentir y pensar, imaginándose sus puntos de vista. Conocía a personas, pero las convertía en personajes.

Al obrar esa transformación, Cervantes, lejos de cosificar a los personajes, iba aprendiendo a habitar los mundos que ellos habitaban. Después de una juventud tamizada por el nacionalismo, el honor y la guerra, su vida, hecha de derrotas y humillaciones, no generó odio ni resentimiento, sino comprensión, compasión y afecto. Las últimas generaciones de estudiosos han tachado de hagiográficas las primeras biografías de Cervantes, que ensalzaban su genio y su heroísmo, mencionando de pasada sus posibles defectos. Aunque no tengo intención alguna de convertirlo en santo, si se lee su obra teniendo en cuenta cómo fue su vida no se puede evitar tener la abrumadora sensación de que Cervantes era profundamente bueno y que el amor que sentía por sus semejantes superaba cualquier diferencia, algo de lo más sorprendente en una época y una cultura en las que las relaciones con los demás estaban empapadas de odio y violencia. El legado de muchos genios se ha cimentado en la condescendencia hacia sus semejantes, pero no el de Cervantes.

Aunque los escritores e intelectuales de la época reconocían la magnitud del desengaño y lo comentaban, en el caso de Cervantes la frustración personal y la constatación de que ese sentimiento

también existía en su entorno social no bastaron para convertirlo en el inventor de un nuevo tipo de escritura. Lo que singulariza la escritura cervantina es la capacidad que mostró su autor para, partiendo de su propia desilusión, modelar no solo lo que escribía, sino cómo lo escribía. A Cervantes, gran amante y espectador del incipiente teatro y consumado dramaturgo, le atraían formalmente el propio espectáculo, la distancia entre el actor y el papel que interpretaba, y las concesiones que hace el público, sin las que la magia escénica sería imposible. Uno de los métodos que utilizó Cervantes para lograr esa innovación fue la incorporación a su escritura de una idea aprendida de las tablas: que se puede interpretar papeles sin creer en ellos y que esta diferencia entre lo que una persona parece ser desde fuera y lo que siente o piensa en su interior es esencial para crear un personaje y hacerle cobrar vida.

Como el dramaturgo que introduce una comedia en otra y divide a sus personajes entre actores que interpretan a otros personajes y espectadores que están en el escenario, Cervantes escribió libros librescos, convirtiendo a sus personajes en lectores e intérpretes de otros personajes de esos libros. En su escritura plasmaba la famosa máxima que Shakespeare puso en boca de su personaje Jaques en A vuestro gusto: «El mundo entero es un teatro, y todos los hombres y mujeres simplemente comediantes».[19] En la versión cervantina de esta famosa metáfora, los hombres y las mujeres somos comediantes porque nuestro yo se divide entre los personajes que interpretamos para los demás y los actores que asumen esos papeles. Actuamos para los demás hombres y mujeres, sin dejar de esforzarnos por comprender lo que impulsa sus actuaciones. Todos llevamos nuestra propia máscara, pero a la vez intentamos averiguar qué esconden las de los demás.

No resulta difícil apreciar en los dos grandes personajes de don Quijote y Sancho Panza una prolongación de la propia pugna de Cervantes con la fe y el idealismo, la pérdida y el desengaño. Al principio, mientras su moribundo Estado se envolvía en el manto de la religión y la pureza de sangre, Cervantes, como cualquier joven de la época, se entregó a la identidad española y a su piedra de toque: el honor. Al igual que don Quijote, soñaba con deshacer «todo género de agravio, y poniéndose en ocasiones y peligros, donde, acabándolos, cobrase eterno nombre y fama».

Sin embargo, la pérdida y el fracaso, el cautiverio y el abandono, y la vivencia de que en su época el honor se había convertido en una cáscara vacía erosionaron su celo juvenil. Aunque fácilmente podría haber caído en el hastiado cinismo de muchos de sus compatriotas, Cervantes mantuvo el amor a ese ideal, aun reconociendo y ridiculizando la propia ingenuidad que de este modo mostraba. Don Quijote y Sancho encarnan esa mezcolanza de amor y burla. En uno apreciamos el apasionado apego del propio Cervantes a los ideales que él sabía que su sociedad había abandonado; en el otro, el rechazo de los falsos ideales que los habían sustituido. Porque, mientras don Quijote se mantiene fiel a un honor verdadero ya inexistente, Sancho desdeña por completo la imitación que ha ocupado su lugar. Cervantes debió de verse parcialmente retratado en ambos personajes.

La obra de Cervantes incorporó los múltiples cambios que tenían lugar a su alrededor y que alumbraron el mundo moderno, se revolvió contra ellos y a la vez acusó su influencia. El estilo que inventó era la expresión de un mundo en cambio constante, al que él contribuyó a dar forma literaria. Y como sin duda se convirtió en el autor más leído de todos los tiempos,[20] su escritura tuvo una enorme influencia en la forma de relatar, argumentar y, en general, percibirse a uno mismo y a los demás de las generaciones posteriores. Además de la repercusión, harto evidente, que tuvo en la literatura y las artes, su obra influyó incluso en pensadores cuyos escritos allanarían posteriormente el camino de acontecimientos políticos, económicos y científicos. A la deriva en una época de cambios clamorosos, Cervantes se inventó la ficción para digerir y comprender mejor su mundo y, a su vez, la ficción le ayudó a alumbrar el nuestro.

Al publicar el Quijote Cervantes creó uno de los primeros y más arrolladores superventas internacionales.[21] Desde su publicación en los primeros días de 1605 hasta el presente, el Quijote se ha convertido en la obra literaria más reeditada de la historia.[22] Es más, su influencia en los escritores posteriores no ha tenido parangón. En palabras del crítico Harold Bloom, el Quijote es una novela que «alberga en su seno todas las novelas que han seguido su sublime estela».[23] Cuando el Comité Noruego del Nobel pidió a cien destacados novelistas que eligieran la obra literaria más importante

de la historia, más de la mitad citaron el Quijote: ninguna otra obra se le acercó siquiera. En 1997 la revista Life proclamó que la publicación de ese libro era uno de los cien acontecimientos más importantes del milenio.[24]

La popularidad del Quijote en la época en que se publicó, aun siendo impresionante, no puede compararse con la influencia del libro en siglos posteriores. No solo se convertiría en el modelo de todas las novelas venideras, sino que alcanzaría la categoría de piedra angular de la cultura intelectual occidental, y lo leerían afamados pensadores como David Hume, Baruch Spinoza, Hegel y los románticos alemanes, que llegarían a considerarlo la primera muestra de una conciencia verdaderamente moderna. Aunque esta apropiación ha irritado a algunos expertos en literatura, que la atribuyen a una mala interpretación de las intenciones de Cervantes, no cabe duda de que esos pensadores, al margen de lo que pretendiera el autor del Quijote, observaron la presencia de algo esencial y novedoso en su prosa. Hace más de 400 años, cuando entregó su manuscrito a un editor de Valladolid, el envejecido, empobrecido y lisiado veterano del imperio más poderoso del mundo hizo algo que nadie en su época podía prever: codificó en un nuevo tipo de escritura el naciente mundo moderno.

El presente libro indaga en la vida de Cervantes y en su mundo para mostrarnos cómo logró plasmar su innovación. Describe cómo surgieron de su vida e influencias las obras que escribió –sobre todo su inmortal Quijote– y también de qué manera cambiaron el curso de la historia literaria e intelectual posterior. Hace muchos años, el gran filólogo Américo Castro escribió que España, a pesar de todo su peso en la historia mundial, no había producido una sola innovación de relevancia.[25] En mi opinión, le cegaba su proximidad a una de las principales innovaciones de la historia humana. Con este libro espero alumbrar con una nueva luz lo que es la ficción y demostrar cómo llegó a inventársela Miguel de Cervantes.

1 Poesía e historia

Otras algunas menudencias había que advertir; pero todas son de poca importancia, y que no hacen al caso a la verdadera relación de la historia, que ninguna es mala como sea verdadera. Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo, siendo muy propio de los de aquella nación ser mentirosos, aunque, por ser tan nuestros enemigos, antes se puede entender haber quedado falto en ella que demasiado. Y así me parece a mí, pues, cuando pudiera y debiera estender la pluma en las alabanzas de tan buen caballero, parece que de industria las pasa en silencio: cosa mal hecha y peor pensada, habiendo y debiendo ser los historiadores puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad, cuya madre es la historia, émula del tiempo, depósito de las acciones, testigo de lo pasado, ejemplo y aviso de lo presente, advertencia de lo por venir.

El Quijote, primera parte, capítulo IX

En un tórrido día de 1604, un hombre caminaba por las calles polvorientas de Valladolid, llevando en la mano derecha un pesado paquete. A falta de retratos fidedignos, debemos fiarnos de lo que él mismo dijo para saber que era de cabello castaño y barba de plata, nariz corva (pero bien proporcionada, añadía) y ojos alegres, parcialmente ocultos detrás de un par de sucios anteojos que semejaban, al decir de uno de sus rivales literarios, «huevos estrellados mal hechos».[26] De complexión ni grande ni pequeña y sin la mayoría de los dientes, algo bastante habitual en la época para un hombre a punto de cumplir los sesenta, tenía la mano izquierda inutilizada desde hacía muchos años, a consecuencia de un arcabuzazo recibido al abordar un galeón turco durante la batalla de Lepanto. Su indumentaria, desde la amplia gorguera del cuello a las medias de lana, que permitían ver los curtidos músculos

de sus pantorrillas, debía de transmitir a los demás su condición de miembro de la pequeña nobleza, del mismo modo que su desgreñado aspecto debía de revelar su precaria situación económica.

Retrato decimonónico de Cervantes, tomado de Cervantes, El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha, nueva edición, Londres, Lackington, Allen, y Co, 1814. Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Aunque acabara de llegar, el hombre no era en absoluto desconocido para los vecinos de la zona de los mataderos, el rastro de carneros, donde él y su esposa, dos hermanas, una sobrina y la

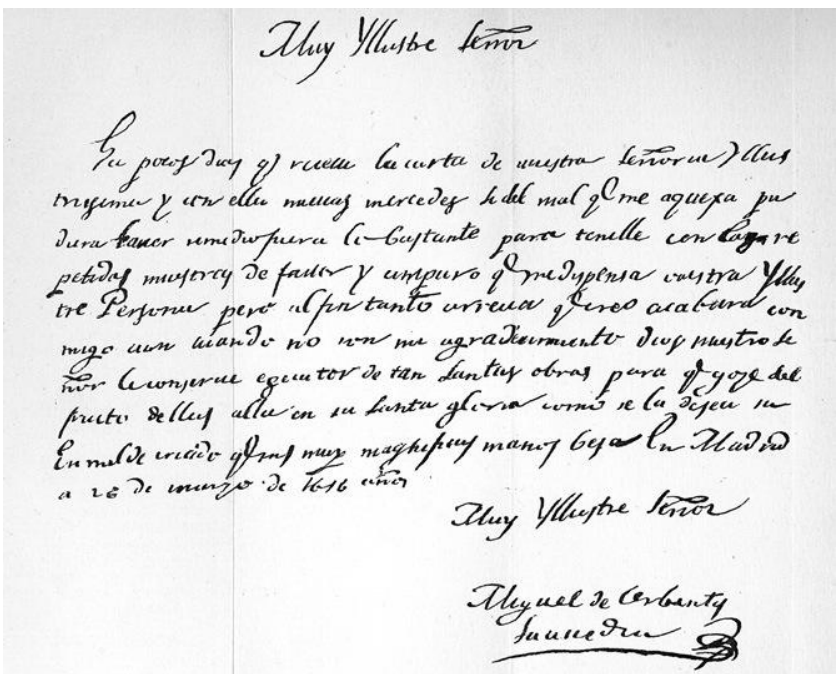
hija ilegítima que Cervantes había tenido con otra mujer ocupaban la planta que había por encima de una escandalosa taberna. El rastro se encontraba en los arrabales de una localidad que, en 1604, no podía absorber a su creciente población. La avalancha de recién llegados, empujados tres años antes por el traslado de la corte del rey Felipe III desde Madrid, había reportado una nueva vida y refinamiento a Valladolid, pero también había ocasionado una grave escasez de vivienda. Mientras el gobierno intentaba contener el crecimiento y el hacinamiento mediante leyes que no permitían más que dos alturas a los inmuebles de la ciudad, pintados con llamativos colores, la reacción de los espabilados propietarios fue construir casas con plantas retranqueadas. En consecuencia, el variopinto clan familiar de Cervantes no era el único que habitaba el inmueble de Juan de Navas: en total, unos veinte inquilinos vivían en sus trece cuartos, casi todos ellos amigos o parientes de Miguel de Cervantes Saavedra.[27]

El viejo soldado sorteaba con tiento los riachuelos de sangre con vísceras que surcaban las calles del vecindario, cubiertas de tierra prensada y empedrado, y con el único brazo útil que le quedaba apretaba contra el pecho su abultado paquete. En él había cientos de hojas de papel, todas ellas aprovechadas al máximo con la pulcra e inclinada letra de un escribano profesional. Hoy en día, la del propio Cervantes, más redondeada y ligeramente sinuosa, que desbordaba las cientos y cientos de páginas de sus emborronados, tachados y corregidos manuscritos, solo se puede ver en unos pocos y valiosos vestigios: un documento firmado de su paso en 1597 por la cárcel municipal de Sevilla, donde se cree que concibió el Quijote; una carta dirigida al arzobispo de Toledo y algunos documentos contables.

No nos ha llegado ningún manuscrito de su puño y letra. En realidad, quedan muy pocos de ese periodo. La propia idea de conservarlos debía de parecer entonces de lo más insólita. Lo más probable es que un manuscrito original, que en el siglo xix se habría considerado un vínculo casi místico con el genio del autor, se viera como un imperfecto punto de partida, un borrador del que había que deshacerse una vez que los impresores disponían de una versión más fiable. No, Cervantes se habría atenido a la práctica de la época, sobre todo con una obra tan voluminosa, y habría entregado

sus páginas a un escribano profesional para que hiciera una copia en limpio, añadiéndole los espacios y signos de puntuación que probablemente le faltaran al manuscrito del autor.[28]

Y es que era la época del apogeo de prósperos y modernos talleres de impresión, y Cervantes estaba deseando participar de sus crecientes beneficios. Los índices de alfabetización se habían disparado durante el siglo anterior y, por primera vez en la historia, podía leer una parte considerable de la población, en la que sorprendentemente figuraba un número cada vez mayor de personas ajenas al clero y la nobleza: gentes del común y vecinos, mercaderes y campesinos.[29]



Facsímil de la carta enviada por Cervantes al arzobispo de Toledo, tomado de Henry Edward Watts, Miguel de Cervantes, His Life and Works, Londres, Adam y Charles Black, 1895. Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Apreciamos la presencia e influencia de los libros desde las primeras páginas de la gran novela de Cervantes, en las que el autor dice del anciano hidalgo que después sería don Quijote que tan entregado estaba a los libros que «llegó a tanto su curiosidad y desatino en esto, que vendió muchas fanegas de tierra de sembradura para comprar libros de caballerías en que leer».[30] Y aunque esos libros parecen ser la causa de la locura del Quijote, no tardan en convertirse en objeto de comentario por parte de las legiones de personajes de la novela, que, sea cual sea su condición social, discuten acaloradamente sobre ellos. Cuando al Quijote lo acompañan a casa después de su primera y desventurada salida, la encuentran toda alborotada y al ama arremetiendo a voces contra los libros del hidalgo: «¡Desventurada de mí, que me doy a entender, y así es ello la verdad como nací para morir, que estos malditos libros de caballerías que él tiene y suele leer tan de ordinario le han vuelto el juicio!».[31] Con las quejas del ama coinciden la sobrina del Quijote y sus amigos el cura del lugar y el barbero, y todos ellos se ponen a revolver en su biblioteca, arrojando desde la ventana al patio los que allí encuentran para quemarlos.

Sin embargo, su apasionada incursión en la quema de libros, una tarea normalmente reservada a la Inquisición, no tarda en embarrancar al toparse con las opiniones encontradas que algunos de ellos tienen sobre esos volúmenes. Así las cosas, después de una larga serie de comentarios sobre las virtudes y los defectos relativos de unos libros que evidentemente conoce bien, el cura del pueblo, amigo y vecino del Quijote, propone salvar dos y destruir los demás, momento en el que el barbero maese Nicolás saca otro volumen que habría que rescatar, y todo el proceso se reanuda, hasta que unos y otros vuelven a distraerse y nunca consiguen emprender quema alguna. Está claro que los libros se han convertido en un objeto omnipresente: algo que no solamente se lee, sino que se compra y se intercambia, y que suscita discusiones, desprecio y enamoramientos. Como dice el cura, al ver en manos del barbero un ejemplar de Las lágrimas de Angélica, un libro de Luis Barahona de Soto publicado en 1586, «Lloráralas yo, si tal libro hubiera mandado quemar».[32]

La venta de libros en un próspero y masivo mercado fue

consecuencia de una innovación tecnológica que, nacida 150 años antes, constituye en sí misma uno de los primeros ejemplos de la producción en cadena que sería rasgo definitorio de la época industrial. La imprenta mecánica de tipos móviles, que sobresalen de unas piezas de metal cuadrangulares, la creó Johannes Gutenberg, un orfebre corto de dinero, de barba exuberante y mirada profunda, que vivía en la ciudad de Maguncia cuando de su taller salió la primera de sus casi doscientas Biblias. Es posible que la habilidad que mostraba el impresor al componer una página y, tras extender una tinta oleaginosa sobre su superficie metálica, producir el número que fuera de copias prácticamente idénticas, antes de recomponer los tipos y ponerse con la página siguiente, fuera la innovación que más contribuyera a introducirnos en el mundo moderno.[33]

Hasta 1450, gran parte del conocimiento debía mantenerse y comunicarse gracias a la memoria, la tradición oral o libros trabajosamente copiados a mano, palabra por palabra. Sin embargo, después de esa fecha, el número de ejemplares que iba a engendrar cualquier volumen considerado digno de leerse no se toparía con más límite que el cálculo que hiciera el impresor, tanto de su demanda potencial como de su coste en materiales y mano de obra. Las obras teológicas, literarias e históricas que hasta entonces habían tenido múltiples lectores se habían difundido gracias a los extraordinarios desvelos que acogían estancias llenas de pacientes monjes, que poco a poco iban perdiendo la vista en incontables horas de tediosa labor de copia y, con frecuencia, de iluminación de manuscritos para personajes ricos y poderosos que, aunque quizá los leyeran, normalmente lo que querían era exponerlos para demostrar su refinamiento y su cultura. Lo único que ahora se necesitaba para despachar cientos de ejemplares de un tratado político, una historia nacional, un opúsculo religioso o una virulenta sátira era una imprenta, un impresor y el dinero para sufragar su trabajo.

Bueno, no solo eso. Como bien sabía Cervantes, también se necesitaba la bendición del Estado y, en concreto, del censor regio, que en este caso era un tal Antonio de Herrera y Tordesillas, cronista mayor de Castilla y una especie de «laboratorio de ideas unipersonal» que, con total meticulosidad, se había leído el

manuscrito de Cervantes, tachando bastantes renglones y exigiendo la reescritura de otros, antes de otorgar finalmente su aprobación, la famosa «licencia y privilegio», para su publicación.[34] El fallo de Herrera y Tordesillas tenía la aprobación del propio monarca, cuyo aval, expresado con una declaración al pie firmada como «Yo, el Rey», ennoblecía las páginas preliminares de cualquier libro publicado en su reino.

La cuestión es que la Corona había comenzado a comprender las ventajas y los posibles riesgos que conllevaba la nueva economía de la información, y controlaba diligentemente la forma y el contenido de lo que podía publicarse en sus territorios o cruzar sus fronteras, del mismo modo que el brazo religioso del poder, la Inquisición, imponía estrictas directrices a los contenidos morales y religiosos de las obras publicadas. El Index librorum prohibitorum inquisitorial, publicado por primera vez en 1559, no dejaba de ampliarse en cada nueva edición. La de 1667 incluía, además de miles y miles de títulos proscritos, una serie de reglas generales que prohibían «los libros escritos en lengua Vulgar, que tratan de propósito de Disputas, y Controversias en cosas, y materias de la religión entre Catholicos, y Hereges», pero aprobando explícitamente «aquellos que tratan de forma de Bien Vivir, Contemplar, Confesar, y de semejantes Argumentos, en lengua Vulgar».[35]

Con todo, si entonces no hubiera habido margen para la corrupción, el apaño o, como mínimo, cierta capacidad para forzar las reglas entre amigos, no habríamos estado en la España de comienzos del siglo xvii. Todos los censores del Estado eran hombres de letras que frecuentaban los mismos círculos y tabernas, y que se pasaban unos a otros sus obras, ofreciendo poemas laudatorios cuando estaban de acuerdo con un nuevo libro o lanzando pullas o pasquinadas cuando ese no era el caso. Por ejemplo, al publicarse en 1615 el segundo volumen del Quijote, parece que Cervantes logró convencer al censor regio encargado de evaluarlo, un hombre llamado Francisco Márquez Torres, de que le permitiera a él mismo redactar la aprobación oficial y hacerla pasar por las palabras del censor.

El texto, que tiene todas las trazas de la afición de Cervantes a jugar con los límites entre realidad y ficción, relata la reunión de Márquez Torres con unos dignatarios visitantes, en presencia del

embajador de Francia. Podemos imaginarnos a Márquez Torres y Cervantes riéndose de lo lindo cuando el primero leyera la versión que el segundo había hecho de la conversación posterior. Porque, cuando los supuestos franceses se enteran de que Márquez Torres está leyendo un nuevo libro de Miguel de Cervantes, comienzan a colmarlo de elogios y a preguntarse cuál será su posición social en España. Por su parte, cuando el censor explica que Cervantes es «viejo, soldado y pobre», parece que uno responde: «Si necesidad le ha de obligar a escribir, plega a Dios que nunca tenga abundancia para que con sus obras, siendo él pobre, haga rico a todo el mundo».[36] Como siempre, Cervantes, nos guiña un ojo desde siglos atrás, al recordarle irónicamente a su amigo y, en última instancia, a sus lectores, que la fama y la adulación, por bienvenidas que sean, no dan de comer.

Al colocar ese apócrifo encuentro en las páginas preliminares de la secuela del primer Quijote, Cervantes no se limitaba a utilizar su recién descubierta influencia para desvirtuar la censura oficial. También continuaba forzando los límites de una técnica cuyo dominio ya había demostrado en la primera parte del libro, y que tenía un peso capital en su éxito e influencia. En realidad, la afición cervantina a dejar que sus historias se derramaran por las páginas preliminares de sus libros y la informalidad con la que se situaba en la frontera entre lo que en un libro se cree caprichoso y lo que consideramos verdadero son aspectos cruciales de los elementos más novedosos y fascinantes de su escritura.

En esa época se consideraba que las obras literarias debían encuadrarse en una de las dos categorías generales definidas por Aristóteles: la poesía y la historia. Su concepción de ambas cosas nos ha llegado a través de una breve obra conocida como Poética, compuesta por fragmentos de un conjunto mayor de discursos sobre teoría poética, a los que en la Edad Media y el Renacimiento solo se podía acceder a través de traducciones y comentarios procedentes del árabe. En esas alocuciones Aristóteles señala que «el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa […] la diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia; pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular».[37] Hoy en día solemos pensar que a lo que

aludía Aristóteles con el concepto de poiêsis es algo parecido a la ficción. El problema de ese supuesto es que impone a Aristóteles nuestros prejuicios estéticos y literarios, que principalmente giran en torno a la idea que tenemos de lo que él entendía por tragedia: es decir, una obra que trata de un héroe superado por su «yerro trágico».[38] Aunque esto es lo que se enseña a casi todos los alumnos que leen Edipo rey, nada de eso representa lo que Aristóteles enseñaba en realidad.

Para empezar, Aristóteles no habla de héroes. Y en varias ocasiones llega incluso a insistir en que la tragedia es una imitación de una acción, no de un ser humano.[39] Para él, lo esencial es que cambie la suerte, pero no precisa si el cambio tiene que ser para bien o para mal, y aunque solemos entender que el infausto yerro trágico tiene que ver con algún defecto en el carácter del héroe –sobre todo, la soberbia que asociamos con Edipo–, el significado del término griego hamartía va más allá de un error de apreciación.[40] En realidad, aunque solemos interpretar que la teoría aristotélica de la tragedia tiene que ver con el carácter, se refiere más bien a situaciones.[41]

En consecuencia, para plasmar verdades generales, la poesía no podía centrarse en las particularidades de cada carácter, ni en sus perspectivas, ni en las profundidades de sus emociones personales, ni en las interioridades de sus estados de ánimo; es decir, en los aspectos que más valoramos en la ficción actual. Aunque Aristóteles sí alude a cierta conexión emocional con lo que está ocurriendo en la tragedia –la catharsis o purgación del temor y la compasión que siente el espectador–, nos equivocaríamos si pensáramos que para él se produce gracias a lo que nosotros denominamos identificación con el personaje. Más bien, el aspecto más importante de la tragedia es, como él escribe, «la estructuración de los hechos; porque la tragedia es imitación no de personas, sino de una acción y de una vida». Aristóteles insiste en que «los personajes son tales o cuales según el carácter», en consecuencia, «revisten los caracteres a causa de las acciones».[42]

Hoy en día, por el contrario, pensamos que la catarsis se basa por completo en el carácter, en acceder al mundo de un determinado carácter o personaje, en sentir sus valores y opciones, y en sufrir o

disfrutar de forma vicaria a través de ellos. Como escribió en su día el gran crítico Northrop Frye,

la diferencia fundamental entre la novela y el libro de caballerías [o romance] radica en la concepción de la caracterización. El escritor de romances no pretende crear «personas de carne y hueso», sino personajes estilizados que llegan a convertirse en arquetipos psicológicos. En el libro de caballerías es donde encontramos la libido, el ánima y la sombra de Jung, reflejadas, respectivamente, en el héroe, la heroína y el malvado […]. El novelista se ocupa de la personalidad, de caracteres que llevan personae o máscaras sociales.[43]

De este modo, para nosotros, lo que Aristóteles denominaba poesía sería en puridad una imitación del carácter, y la acción o los acontecimientos por los que pasa ese carácter serían secundarios. Ello se debe a que consideramos natural una categoría inexistente para Aristóteles: la ficción.

Cervantes, muy versado en pensamiento aristotélico, porque conocía bien un comentario muy difundido, publicado en 1595 por el filósofo español Alonso López Pinciano, alude con frecuencia al problema de la poesía y la historia en los muchos debates literarios que presenta en sus libros. A este respecto, una de las declaraciones más divertidas es la que aparece al poco de iniciarse el Quijote cuando, sin previo aviso, el narrador interrumpe el flujo narrativo para afirmar que «el autor de esta historia» la dejó inconclusa, y se disculpa porque «no halló más escrito de estas hazañas de don Quijote de las que deja referidas».[44] En este momento, la voz del narrador se desdobla de repente entre el «autor de la historia» y un «segundo autor» que, a continuación, relatará en primera persona cómo, deseando saber más sobre don Quijote, descubrió en el Alcaná de Toledo unos cartapacios escritos en árabe y pidió a un morisco que se los tradujera. Este segundo autor nos informa de que la historia que hemos leído y que continuaremos leyendo la escribió en realidad un historiador arábigo llamado Cide Hamete Benengeli, antes de pronunciar la arenga sobre la verdad y la historia de la que

procede el epígrafe de este capítulo.

«Ninguna [historia] es mala como sea verdadera», escribe, para añadir a continuación que «Si a esta se le puede poner alguna objeción cerca de su verdad, no podrá ser otra sino haber sido su autor arábigo».[45] En este fragmento Cervantes se divierte de lo lindo a costa de los críticos literarios. Por una parte, al reclamar para su relato la condición de historia, está diciendo que es verdadera; por otra, cuestiona su veracidad porque procede de un historiador arábigo, y ambas cosas las hace dentro de los márgenes de una historia manifiestamente inventada. Según se lee en el texto ficticio, los historiadores deben ser «puntuales, verdaderos y no nada apasionados, y que ni el interés ni el miedo, el rencor ni la afición, no les hagan torcer del camino de la verdad».[46] Evidentemente, si nos creyéramos lo que dice, la conclusión sería que la historia nunca podría alcanzar la verdad que los teóricos le atribuyen, porque, al relatarla los seres humanos, nunca se verá libre de pasiones, intereses, miedo, rencor o afecto. De hecho, lo que Cervantes nos está diciendo es que esa verdad sería empobrecedora, porque son precisamente las pasiones, el miedo, el rencor y los afectos que sentimos lo que convierte verdaderamente en dignas de contarse nuestras visiones del mundo.

No es casual que el argentino Jorge Luis Borges, uno de los más grandes escritores del siglo xx, eligiera precisamente ese fragmento para crear su fantástica parodia de la denominada «técnica de las atribuciones erróneas», centrándose en dos capítulos del Quijote que supuestamente había escrito de nuevo, palabra por palabra, un autor francés de comienzos del siglo xx llamado Pierre Menard. En la versión de Borges, la invocación de Cervantes a la historia, en su calidad de «madre de la verdad», se presenta como la rancia y convencional retórica de un hombre de letras del siglo xvi cuando se yuxtapone a lo escrito, exactamente con la misma redacción, por un escritor moderno y de vanguardia francés. La falsa comparación borgiana capta a la perfección la ingeniosa ironía de una oda a la historia surgida de la pluma de un narrador poco fiable, que socava la veracidad de la propia historia que narra. Así es como termina este relato sobre citas tan frecuentemente citado:

Menard (acaso sin quererlo) ha enriquecido mediante una técnica nueva el arte detenido y rudimentario de la lectura: la técnica del anacronismo deliberado y de las atribuciones erróneas. Esa técnica de aplicación infinita nos insta a recorrer la Odisea como si fuera posterior a la Eneida y el libro Le jardin du Centaure de madame Henri Bachelier como si fuera de madame Henri Bachelier.[47]

Mediante el flagrante absurdo que constituye tener que leer un libro como si lo hubiera escrito el autor que en realidad lo escribió, Borges pone de relieve la asombrosa redundancia que conlleva promover la atribución errónea cuando hablamos de ficción. Porque esta, a la que no le interesa un ápice la «verdad, cuya madre es la historia», sino cómo juzgan diferentes personas, para empezar a hablar, la veracidad de algo, es la forma de escribir que nos induce a atribuir motivaciones al propio texto, al tratar a los personajes como si fueran seres humanos iguales que nosotros.

Aunque los críticos suelen dividirse respecto al grado de intencionalidad de las innovaciones introducidas por Cervantes, en el prólogo que este escribió para la publicación en 1613 de sus doce Novelas ejemplares deja claro que es consciente de que su concepción de la ficción perturba los juicios imperantes en la época. Para empezar, alardea de la originalidad de sus historias, afirmando que

yo soy el primero que he novelado en lengua castellana, que las muchas novelas que en ella andan impresas todas son traducidas de lenguas extranjeras, y estas son mías propias, no imitadas ni hurtadas: mi ingenio las engendró, y las parió mi pluma, y van creciendo en los brazos de la estampa.[48]

Al proclamar la originalidad de esas novelas, Cervantes las sitúa de lleno en la parte poética de los ciclos aristotélicos, privándolas por tanto del atributo de la verdad histórica. Con todo, para superar el examen de los censores, tuvo que atribuirles otra clase de verdad, la

moral, que Cervantes proclama al aludir a su carácter ejemplar:

Heles dado nombre de ejemplares, y si bien lo miras, no hay ninguna de quien no se pueda sacar algún ejemplo provechoso; y si no fuera por no alargar este sujeto, quizá te mostrara el sabroso y honesto fruto que se podría sacar, así de todas juntas como de cada una de por sí.[49]

Lo que Cervantes estaba diciendo era que todas esas novelas eran totalmente inventadas, porque solo eran fruto de su imaginación, y también verdaderamente pertinentes para la vida de sus lectores. Según afirmaba, «algún misterio tienen escondido que las levanta»,[50] y la clave para desvelarlo radica en cómo se leen. Porque «mi pico […] aunque tartamudo, no lo será para decir verdades».[51] Estos frutos completamente originales de su imaginación contienen verdades que los lectores con criterio sabrán descifrar si leen las novelas con atención, pendientes de sus propias pasiones y del «interés… el miedo, el rencor… [y] la afición», que deberán aplicar como ejemplos a su propia vida. Para saber qué lecciones podrán espigar de ellas, sus lectores tendrán que acercarse a esas historias como si ellos mismos fueran sus protagonistas, desdoblándose entre un lector que juzga y un personaje que se introduce en la historia por ese lector.[52]

Así describe Cervantes su innovación en el poema autobiográfico Viaje del Parnaso, publicado en esa misma época: «Yo he abierto en mis Novelas un camino / Por do la lengua castellana puede / Mostrar con propiedad un desatino».[53] Un desatino con propiedad. Con estas palabras Cervantes muestra que, en contra de lo que han dicho generaciones de críticos, sí que comprendía la naturaleza de su innovación.[54] Las ficciones presentan la falsedad como si fuera verdad y la poesía como si fuera historia, y de ese modo nos permiten acceder a otra verdad: no la verdad general aristotélica, ajena a la especificidad del carácter, sino su contraria, que es la verdad subjetiva, una verdad tan interna, tan propia de la forma de habitar el mundo de cada individuo, que a una historia que se limita a conocer las acciones humanas desde el exterior siempre le

pasaría desapercibida.

En líneas generales, las novelas cortas anteriores (novellas), traducidas de idiomas extranjeros, a las que alude Cervantes en su prólogo, eran las escritas por el gran autor italiano Giovanni Boccaccio en el siglo xiv y las de muchos de sus imitadores. Aunque Boccaccio –hijo de un banquero florentino que antes de seguir la llamada de la poesía había estudiado leyes–[55] había tomado la estructura fundamental de sus relatos de una tradición anterior de narrativa en prosa, construyó la novela corta en forma de relato extenso que, para entretener, narra una serie de acontecimientos centrados en un tema o ejemplo concreto, concediendo una inusitada atención a los pormenores contextuales.[56] Con todo, al enfrentarse al género más de doscientos años después, Cervantes lo revolucionaría.

La obra más perdurable e influyente de Boccaccio fue el Decamerón, una colección de cien relatos que, a lo largo de diez días, se contaron unos nobles que se habían retirado al campo para escapar a la plaga de peste bubónica que entonces diezmaba las poblaciones urbanas. En un típico ejemplo de seducción y engaño, astucia e ingenuidad, uno de los narradores de Boccaccio describe cómo un fraile mujeriego consigue mediante artimañas alcanzar el lecho de una mujer casada. Cuando esta aduce que sería un pecado yacer con un hombre que no fuera su marido, fray Rinaldo contesta:

–Sois tonta si lo dejáis por eso. No digo que no sea pecado, pero otros mayores perdona Dios a quien se arrepiente. Mas, decidme: ¿quién es más pariente de vuestro hijo, yo que lo tuve en la pila, o vuestro marido, que lo engendró?

La señora respondió:

–Es más pariente suyo mi marido.

–Decís verdad –dijo el fraile–. ¿Y vuestro marido no se acuesta con vos?

–Claro que sí –repuso la señora.

–Pues yo –dijo el fraile–, que soy menos pariente de vuestro hijo que vuestro marido, también debo poder acostarme con vos.

La mujer, que no sabía lógica y de pequeño empujón necesitaba, creyó o hizo como si creyese que el fraile estaba en lo cierto, y respondió:

–¿Quién sabría replicar a vuestras sabias palabras?

Y luego, no obstante el compadrazgo, se plegó a darle gusto.[57]

A pesar de su gran encanto, comicidad y escandalosos pormenores, los cuentos de Boccaccio describen los acontecimientos y a los personajes que los habitan desde fuera. Por detallado que sea el pictórico realismo de sus acciones, ambientes y comportamientos, y aunque los personajes se engañen unos a otros y se nos revelen sus ardides, ninguno de ellos deja de ser un objeto en el mundo. Por el contrario, los relatos de Cervantes pretenden inducirnos constantemente a cuestionar la intención que subyace tras las descripciones, y lo hacen señalando la diferencia entre la máscara que los personajes muestran a los demás y los sentimientos y emociones que realmente los impulsan.[58]

Esta es la descripción que hace Cervantes de los sentimientos del Quijote después de derrotar, de manera absolutamente accidental, al llamado «Caballero de los Espejos», que no es otro que su buen amigo Sansón Carrasco, escasamente disfrazado:

En estremo contento, ufano y vanaglorioso iba don Quijote por haber alcanzado vitoria de tan valiente caballero como él se imaginaba que era el de los Espejos, de cuya caballeresca palabra esperaba saber si el encantamento de su señora pasaba adelante, pues era forzoso que el tal vencido caballero volviese, so pena de no serlo, a darle razón de lo que con ella le hubiese sucedido. Pero uno pensaba don Quijote y otro el de los Espejos, puesto que por

entonces no era otro su pensamiento sino buscar donde bizmarse, como se ha dicho.[59]

Aquí relata la reacción de las doncellas a las que unos pícaros duques habían pedido que trataran a don Quijote como si fuera un verdadero caballero andante:

Quedó don Quijote, después de desarmado, en sus estrechos greguescos y en su jubón de camuza, seco, alto, tendido, con las quijadas que por de dentro se besaba la una con la otra: figura que, a no tener cuenta las doncellas que le servían con disimular la risa, que fue una de las precisas ordenes que sus señores les habían dado, reventaran riendo.[60]

Aquí presenta a Sancho respondiendo a don Quijote, que insiste en que lleve a cabo una comprobación, habitual entre marineros, que les dirá si el barco en el que han huido ha cruzado la línea equinoccial:

–Yo no creo nada deso –respondió Sancho–, pero, con todo, haré lo que vuesa merced me manda, aunque no sé para qué hay necesidad de hacer esas experiencias, pues yo veo con mis mismos ojos que no nos habemos apartado de la ribera cinco varas, ni hemos decantado de donde están las alemañas dos varas, porque allí están Rocinante y el rucio en el propio lugar do los dejamos; y tomada la mira, como yo la tomo ahora, voto a tal que no nos movemos ni andamos al paso de una hormiga.[61]

En todos estos fragmentos, además de con escenas vigorosamente condimentadas, el lector se topa con la incompatibilidad de las percepciones de uno o más caracteres y con las emociones que desencadenan esos conflictos. Es algo que se percibe en toda la

escritura de Cervantes. Su capacidad para bascular con soltura entre diferentes puntos de vista y voces la alimentaba la obsesión de retratar no solo el mundo y a las personas y acontecimientos que lo habitan, sino cómo la gente interpretaba y malinterpretaba ese mundo y a sus semejantes, y cómo apreciaba y, en ocasiones, cómo llegaba incluso a sortear las grietas que ocasionaba su incapacidad para verlo de la misma manera. Los personajes de Boccaccio acaban en los confines de lo que ven; los de Cervantes comienzan precisamente ahí.

Algunos expertos nos aconsejan no darle demasiadas vueltas al significado del Quijote e insisten en que Cervantes únicamente quería escribir un libro divertido. Si esa era su intención, no cabe duda de que lo consiguió. El Quijote es realmente divertido: dice la leyenda que, en una ocasión, el rey Felipe III exclamó, al ver a un estudiante tronchándose de risa, que «Aquel estudiante o está fuera de sí, o lee la historia de don Quijote».[62] Sin embargo, con gran parte del famoso sentido del humor del libro ocurre lo mismo que con la ternura evidente con que Sancho confiesa su amor a don Quijote: no surge a pesar de la propia incompatibilidad con los mundos vividos que trasciende, sino que emana precisamente de esa incompatibilidad. Cuando Maritornes, una sirvienta jorobada y medio ciega, se cuela en la oscuridad de la noche en la cama de don Quijote, la hilaridad no proviene únicamente de que ella sea gorda y fea, y él, viejo y esquelético, ni de que el verdadero objeto del amor de la moza, el arriero, se enfade y golpee a un don Quijote que ya había sufrido dos o tres terribles zurras ese mismo día: en realidad, lo importante es el relato que el perplejo Quijote le hace a Sancho de su última desventura:

que más fío de tu amor y de tu cortesía; y así, has de saber que esta noche me ha sucedido una de las más extrañas aventuras que yo sabré encarecer; y, por contártela en breve, sabrás que poco ha que a mí vino la hija del señor deste castillo, que es la más apuesta y fermosa doncella que en gran parte de la tierra se puede hallar. ¿Qué te podría decir del adorno de su persona? ¿Qué de su gallardo entendimiento? ¿Qué de otras cosas ocultas, que, por guardar la fe que debo a mi señora Dulcinea del Toboso, dejaré pasar intactas y

en silencio? Solo te quiero decir que, envidioso el cielo de tanto bien como la ventura me había puesto en las manos, o quizá (y esto es lo más cierto), que, como tengo dicho, es encantado este castillo, al tiempo que yo estaba con ella en dulcísimos y amorosísimos coloquios, sin que yo la viese ni supiese por dónde venía, vino una mano pegada a algún brazo de algún descomunal gigante y asentome una puñada en las quijadas, tal, que las tengo todas bañadas en sangre.[63]

Lo que hace de la escena algo tan divertido y, al mismo tiempo, tan extrañamente conmovedor, es que el Quijote esté convencido de que Maritornes no solo es la hermosa hija del ventero, sino que, además, es una princesa; que cuando él le suelta una perorata sobre su devoción y entrega, la moza no tiene ni idea de lo que dice, y que, como el arriero cree que su amante nocturna se ha buscado a otro, le propina al Quijote la paliza que este piensa que debe ser obra del «brazo de algún descomunal gigante».

Al redactar el Quijote, Cervantes utilizó muchos de los trucos y motivos que a lo largo de la historia humana habían provocado la carcajada, llegando incluso a caer en las escatológicas y coprofílicas sensibilidades que durante toda la historia literaria se han aferrado a las más zafias muestras de humor. Para Freud, esas irrupciones excrementicias eran síntomas culturales de una perversidad natural reprimida por la civilización moderna. Sin embargo, como sabrá cualquiera que tenga hijos pequeños, no hace falta mucha represión para disfrutar de un buen chiste sobre caca.

El humanista francés François Rabelais, nacido en el siglo anterior a Cervantes, fue uno de los muchos escritores del siglo xvi que se entregó al humor guarro, y su serie de novelas satíricas sobre los gigantes Gargantúa y Pantagruel, enormemente influyentes, está plagada de escatológica hilaridad. De hecho, el principal personaje de sus libros, el gigante Pantagruel, nace verdaderamente en medio de la inmundicia, ya que su madre, la giganta Gargamelle, da a luz después de una ingesta excesiva de callos. Rabelais, médico además de escritor, disfruta precisamente al no ahorrarnos detalles:

Al poco rato, Gargamelle comenzó a suspirar, a lamentarse y a llorar. Al instante acudió de todos lados un buen número de matronas, las cuales, palpándole la vagina, dieron con algunos trozos de piel bastante maloliente, lo que les indujo a pensar que el niño estaba por llegar. Pero lo que en verdad ocurría era que, en razón al reblandecimiento del intestino recto –al que llamáis tripa cular– se le escapaba el fundamento a consecuencia de haber comido demasiados callos.[64]

Casi un siglo después, Cervantes retomaría motivos de eficacia tan probada, de nuevo con el deseo de desatar la carcajada de sus lectores. Sin embargo, en tanto que los escritores anteriores se afanaban por retratar lo grotesco, el humor cervantino procede casi por completo de las reacciones emocionales de dos personajes y de cómo interpretan y malinterpretan lo que ocurre.

Cuando caballero y escudero están perdidos en el bosque en plena noche, Sancho se asusta al escuchar «unos golpes a compás, con un cierto crujir de hierros y cadenas, que, acompañados del furioso estruendo del agua, que pusieran pavor a cualquier otro corazón que no fuera el de don Quijote». Para impedir que su amo se dirija hacia el sonido, Sancho, inadvertidamente, ata las patas traseras de su montura y comienza a entretenerlo contándole cuentos, hasta que «a él le vino en voluntad y deseo de hacer lo que otro no pudiera hacer por él». Temeroso de apartarse del Quijote, intenta primero aliviarse en secreto, pero descubre que tal cosa es imposible sin un ruido que, según escribe Cervantes, es «bien diferente de aquel que a él le ponía tanto miedo».

«¿Qué rumor es ese, Sancho?», pregunta el Quijote. «No sé, señor», responde Sancho. «Alguna cosa nueva debe de ser, que las aventuras y desventuras nunca comienzan por poco.» Su segunda intentona acaba mejor, y en silencio, pero en esta ocasión no es el sentido del oído el que lo delata, y don Quijote comenta, con voz gangosa, «Paréceme, Sancho, que tienes mucho miedo».[65]

Hay que señalar el abismo que divide estos dos momentos escatológicos de la historia literaria. En tanto que Rabelais consigue el efecto deseado describiendo la obscenidad de las funciones

primarias humanas con una anatómica minuciosidad, aligerada por un pícaro desdén hacia el decoro, la prosa cervantina pone de relieve las emociones de sus personajes, su vergüenza, su miedo, su deseo de dar gato por liebre y las compungidas respuestas que dan cuando fracasan. Rabelais escribía historias manifiestamente inventadas que entretenían a sus lectores con escandalosas sátiras; Cervantes escribía obras de ficción.

La ficción, en lugar de limitarse a presentar, en palabras de uno de los críticos más importantes de la actualidad, «una función verbal cuyos acontecimientos nunca han tenido lugar y todo el mundo sabe que es así»,[66] puede transmitir la verdad, y a menudo lo hace, aunque sea una verdad distinta a la descrita en las categorías aristotélicas. Así debemos interpretar el insólito enfoque que el novelista actual Javier Cercas adopta al retratar un momento clave de la historia de finales del siglo xx: la intentona de golpe de Estado del 23 de febrero de 1981, que a punto estuvo de poner un prematuro fin a la joven democracia española.[67] A pesar del cuidado que puso Cercas en conseguir que el libro se atuviera por completo a los hechos históricos, le dio forma de novela porque, como manifestó en una conferencia pronunciada en el Hay Festival de los Montes Negros de Gales, en una novela «es posible acceder a una verdad que de otro modo resultaría inaccesible».

Aunque el objetivo de los libros de historia sea indicar quién ha sido realmente el protagonista de un acontecimiento, qué ocurrió y por qué, en su conferencia Cercas explicaba que lo primordial para el novelista era indagar en cuestiones morales, sin intentar darles respuestas definitivas. Según las famosas palabras del crítico ruso Mijaíl Bajtín, «nosotros mismos podemos entrar en la novela».[68] Esta capacidad que tiene la ficción de hundirse en el momento y de percibirlo desde el punto de vista de un personaje no era el tipo de verdad que Aristóteles o sus primeros intérpretes modernos tenían en mente al referirse a una poesía que posibilitara el acceso a una verdad superior a la histórica. Sin embargo, no solo es esta la verdad en la que piensa Cercas, sino que este autor atribuye directamente a Cervantes el alumbramiento de la tradición a la que él se atiene como novelista.

El hombre que ese tórrido día de agosto caminaba por las calles de la capital de su país tenía muchas esperanzas depositadas en el paquete que agarraba con su mano buena. Sabía que lo que había escrito era novedoso, algo nunca visto en el mundo. Con todo, era imposible que ni él ni nadie previera lo que ocurriría a partir del siguiente mes de enero, cuando la estampa de Juan de la Cuesta, el impresor radicado en Madrid a quien Francisco de Robles encargó tirar el volumen, comenzó a producir la primera de las innumerables ediciones de El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha.[69]

A los pocos meses de publicarse la primera edición, Cervantes tuvo que solicitar una nueva licencia para que el libro pudiera distribuirse en toda la Península Ibérica, y Robles y de la Cuesta comenzaron a preparar la segunda edición, que saldría ese mismo verano. Antes de que esta llegara a las librerías, dos ediciones piratas aparecieron en Londres y otras dos en Valencia y Zaragoza. Ya en abril, Robles dedicaba gran parte de su tiempo a preparar demandas contra los proveedores de ejemplares ilegales. A los pocos meses, montones de ejemplares se subían a los galeones que desde Sevilla partían hacia el Nuevo Mundo, y en junio del mismo año los protagonistas del libro, el iluso hidalgo don Quijote y su rechoncho y simple compañero Sancho Panza, se habían convertido en personajes icónicos, cuyos retratos se portaban en desfiles y cuyos imitadores proliferaban en fiestas, tanto regias como plebeyas.

Esta nueva fama de Cervantes no se limitaba al mundo hispánico. En esa época, la influencia cultural de España estaba tan extendida como su presencia política y militar, y sus obras solían difundirse y traducirse en Inglaterra, Francia y Alemania, y desde luego en los Países Bajos e Italia, que seguían bajo control de la Corona española. En 1611 ya habían aparecido dos ediciones en Bruselas; en un desfile celebrado en Heidelberg en 1613 se pudo ver a personas vestidas de don Quijote y Sancho, y en Inglaterra John Fletcher y Francis Beaumont se basaron en uno de los relatos intercalados en la novela para crear su obra dramática The Coxcomb, escrita entre 1608 y 1610. En 1612 Thomas Shelton publicó su traducción inglesa, de enorme éxito, The History of the Valorous and Wittie Knight-Errant Don-Quixote of the Mancha, y,

aunque se ha perdido, sabemos que William Shakespeare colaboró con John Fletcher para escribir una obra titulada Cardenio, inspirada en otro episodio de la novela cervantina.[70]

A pesar de lo inmediato de su éxito, y tal como demuestra el irónico comentario que hizo Cervantes unos diez años después, la publicación de la primera novela moderna de la historia no mejoró de manera apreciable las condiciones de vida de su autor ni de su familia. Como en casi todos los años anteriores de su ya larga e itinerante vida, Cervantes continuaría acuciado por tribulaciones económicas y familiares. El breve periodo que pasó en Valladolid lo caracterizaría la agitación ocasionada por su mayor éxito literario, pero también acabaría constituyendo un microcosmos de la vida y el mundo que habían alimentado y cultivado tal éxito: una vida dominada por la esperanza y por innumerables desengaños, un mundo de falsos valores que ocultaban una amargura y una derrota verdaderas.

Al alejarse por la calle del Rastro del hedor que despedía el fétido arroyo que, junto a la casa de Juan de Navas, se llevaba los despojos del matadero, Cervantes debió de pasar por el hospital de la Resurrección. En él yacían soldados indigentes, unos moribundos y otros, los más afortunados, recuperándose a duras penas de sus heridas de guerra, y también soldados convalecientes de la sífilis, como los delirantes personajes de su principal novela ejemplar, El coloquio de los perros. Como muchos de esos hombres, Cervantes se había pasado años esperando infructuosamente una recompensa por parte de un gobierno al que había servido con lealtad y por el que había perdido una mano y casi la vida. Al pasar delante de sus lúgubres puertas e intentar en vano no escuchar los gritos de dolor y desesperación que emitían hombres a los que se amputaba miembros sin anestesia, Cervantes debía de recordar todas las noches su larga y penosa convalecencia en Sicilia, los dolores constantes que le producían su propia vejez y su tullido cuerpo, y la deuda que con él tenían y que nunca le habían pagado. Al acercarse a la sórdida vivienda en la que cinco mujeres lo consideraban su patriarca, aunque pragmáticamente encontraran formas de apañárselas por su cuenta, todas las noches debía de recordar la larga lucha que había librado su familia para integrarse en las clases privilegiadas de España y el permanente fracaso que había

encontrado ese empeño.

Todas esas mujeres –sus viejas y agobiadas hermanas, Andrea y Magdalena; Constanza, hija de la primera, y ahora Isabel, hija del propio Cervantes– se habían visto repetidamente envueltas en escaramuzas legales harto frecuentes con hombres de noble cuna e intenciones escasamente nobles. Prendadas o, en su ingenuidad, simplemente esperanzadas con alguna relación que pudiera sacarlas de la pobreza, habían entregado con demasiada celeridad su único capital (la «virtud» que tan alta consideración merecía en la literatura de la época) a cambio de huecas promesas de matrimonio que nunca se cumplirían. Ahora que sus hermanas ya eran bastante mayores o habían superado incluso la mediana edad, Cervantes solo podía contemplar con aprensión y tristeza cómo la siguiente generación se disponía a cometer los mismos errores.

Y eso es lo que quedaba. Su padre había muerto hacía años; su madre, más recientemente; su hermano, el leal Rodrigo, con el que había sobrevivido a años de milicia y de atroz cautiverio, había muerto en otro de los yermos campos de batalla de su rey. De sus amigos en los heroicos días de Lepanto, Italia y el norte de África, así como de sus más inseparables colegas poéticos (como Pedro de Laínez, cuya esposa era ahora vecina en la casa de Juan de Navas), de esos, muchos ya estaban muertos. Los pocos supervivientes de su círculo literario, aunque desde luego lo visitaran de vez en cuando para enterarse de los cotilleos de la capital, vivían en otros lugares. En cualquier caso, la vida en los círculos literarios no se caracterizaba en modo alguno por la tranquila camaradería: en ellos se tiraba tan a degüello como en las callejuelas que rodeaban la taberna de la casa de Juan de Navas, y Cervantes solía salir perdiendo en esas justas verbales. Aunque la fama del Quijote le estuviera reportando un agradable respiro, este no se traducía necesariamente en respeto literario, ni en modo alguno en bienestar material.

Ese día, al pasar junto a la Cárcel Real, de camino a la imprenta de Francisco de Robles, puede que Cervantes alzara la vista, pensando que tanto su abuelo como su padre habían cumplido condena entre esos imponentes muros: el primero por un problema legal con un noble, a causa de una promesa de matrimonio incumplida, y el

segundo, por no pagar sus deudas, pero ambos, indirectamente, por el delito de aspirar a una posición social que nunca quiso acogerlos en su seno. Poco podía imaginar Cervantes que ese mismo año él también cruzaría esas puertas acusado de asesinato, que su familia sería investigada y que su propio honor quedaría en entredicho por los hombres que visitaban a todas horas una casa habitada por mujeres. Para entonces, debía de pensar que sus días como víctima inmerecida del corrupto e ineficaz sistema judicial de su país habían terminado. Pero se equivocaba.

Curiosamente, los fracasos prácticamente constantes, la humillación y los virulentos ataques que sufrieron su persona y su libertad, en lugar de alumbrar a un cínico cascarrabias y resentido –«ya de viejo como el castillo de San Cervantes, y por los años tan mal contentadizo, que todo y todos le enfadan»,[71] como escribió uno de sus detractores en el prólogo de un anónimo plagio de los principales personajes cervantinos–, en el caso de Cervantes parecían haber tenido el efecto opuesto. Como la maravillosa recreación que hizo Albert Camus de la historia de Sísifo, el mítico sufridor condenado por toda la eternidad a empujar un peñasco hasta la cumbre del Monte Olimpo, se diría que Cervantes, volviendo su literaria mirada hacia una vida de penalidades casi inimaginables, no puede dejar de reírse. Ni de mostrar afecto. Porque su humor y el amor a los demás mortales tienen una misma raíz: al reflexionar sobre su propia ceguera y los fracasos que ha engendrado, el autor penetra en el alma de sus compañeros de viaje y comparte también la ceguera ajena. Como la vida es absurda, riámonos, pero sintamos también, porque los afanes de la vida perjudican a los demás tanto como a uno mismo.

En última instancia, esto es lo que el soldado, aventurero, tahúr, cautivo y completo fracasado aportó a los enconados debates sobre historia y poesía que surgían al alborear la Edad Moderna. Si la historia debe decir la verdad sobre lo ocurrido y la poesía expresar una verdad más elevada y filosófica –la verdad de lo que podría ocurrir–, entonces la ficción, el nuevo arte creado por Cervantes, transmitiría una verdad completamente distinta. Sería una verdad subjetiva, no por ello menos valiosa, que quizá gracias a los siglos posteriores alcanzaría un valor todavía mayor. Al adentrarse en las profundidades del personaje, al verse impelido a imaginar vidas y

sentimientos ajenos, Cervantes, precisamente por su propia incapacidad y la de los demás para vivir vidas ajenas, abrió la puerta de un extenso e inexplorado territorio a todos los que lo siguieron.

2 Abierto y cerrado

En lo de citar en las márgenes los libros y autores de donde sacáredes las sentencias y dichos que pusiéredes en vuestra historia, no hay más sino hacer de manera que vengan a pelo algunas sentencias o latines que vos sepáis de memoria, o, a lo menos, que os cuesten poco trabajo el buscarle… Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.

El Quijote, primera parte, prólogo

Américo Castro tenía buenas razones para denostar la aportación española a la historia intelectual. Cuando más arreciaba esa gran conmoción intelectual conocida con el nombre de Renacimiento, justo en el momento en que por Europa se expandían nuevas ideas y nuevos desafíos a la autoridad religiosa desde puntos candentes de Italia y los Países Bajos, Alemania y Suiza, el Imperio español cristalizaba en una rígida combinación de poder estatal y dogma religioso. Su soberano, el emperador Carlos V, nacido en Flandes y abierto a nuevas ideas, fue inicialmente partidario de importar y diseminar por España los nuevos presupuestos científicos. No obstante, el medio siglo de reinado que precedió la entronización de su hijo Felipe II fue la historia de un cierre paulatino, del cierre de filas de un régimen en torno a la ortodoxia y el miedo.[72]

La recepción en España de las ideas del gran humanista holandés Desiderius Erasmus de Róterdam (Erasmo de Róterdam) ilustra especialmente esta tendencia. El Enchiridion militis christiani o Manual del caballero cristiano de Erasmo se publicó en traducción castellana en 1526 y su éxito fue inmediato y duradero. Erasmo creía que seguir el modelo personal de Cristo era mucho más importante que las arcanas nimiedades de la teología académica o las ya sedimentadas prácticas de las instituciones religiosas. En su Enchiridion arremetía contra la vida monástica por hacer más

hincapié en el ritual y la ostentación de la fe que en lo que él llamaba devoción (devotio intima) y buenas obras. La fama de su obra se cimentó en la máxima monachatus non est pietas, es decir, «el monacato no equivale a la piedad», y se convirtió en la base de la crítica intelectual a los valores y las prácticas que la tradición religiosa había impuesto en España.[73] En los años posteriores a su publicación, el libro se difundió lo suficiente como para que el traductor le escribiera lo siguiente a Erasmo: «En la corte del Emperador, en las ciudades, en las iglesias, en los conventos, hasta en las paradas y caminos, todo el mundo tiene el Enchiridion de Erasmo en español».[74]

La obra por la que Erasmo es más conocido hoy en día es su satírica vituperación de los eruditos, de las élites, titulada Elogio de la locura. La escribió en 1509, en 1510 se la dedicó a Tomás Moro en una carta y la publicó por primera vez en París en 1511.[75] Aunque el libro estaba escrito en latín, Erasmo presentaba el título en griego, Morias encomion, para sacarle el máximo partido, como explica en la dedicatoria enviada a Moro, a la cercanía entre el apellido de este y la palabra griega para aludir a la locura, mória.

Con su Elogio de la locura, Erasmo se acogía a una tradición intelectual muy afín a la suya, al tiempo que creaba un formato para criticar a las jerarquías eclesiásticas y seculares, cuya falta de liderazgo y servil devoción al dogma estaban conduciendo, a su entender, a la fe a su perdición y al mundo a guerras intestinas. Al igual que el obispo alemán Nicolás de Cusa, que en La docta ignorancia había postulado que los seres humanos debían esforzarse en desaprender gran parte de las abstrusas necedades dogmáticas, para poder comprender lo limitado que era realmente su conocimiento, Erasmo creía en una relación más directa entre los individuos y la verdad.[76] No obstante, también pensaba que quienes ostentaban el poder solían servirse de su posición y su conocimiento para alcanzar sus propios fines, no el bien de todos.

En Elogio de la locura, la propia Locura habla y sus palabras muestran más verdad que las de los poderosos, los doctos y los influyentes. Al igual que su buen amigo Tomás Moro, cuya Utopía ocultaría sus acerbas críticas al poder y la hipocresía que se escondían tras la defensa de una tierra inexistente, Erasmo podía

aducir que su libro solo pretendía entretener y que carecía de referentes patentes en el mundo real,[77] sin dejar por ello de asaetear oblicuamente a los blancos de su desaprobación. Como dice la Locura en cierto momento:

Se ha visto, pues, que imito a los retóricos de nuestro tiempo, que se creen dioses si se muestran bilingües, como la sanguijuela, y tienen por cosa preclara introducir en su latín algunos pequeños vocablos griegos, con los que hacen a menudo un mosaico fuera de lugar. Y en el caso de que ignoren estas lenguas, no tienen más que sacar de pergaminos apolillados cuatro o cinco palabrejas que suman al lector en las tinieblas.[78]

Las críticas de Erasmo eran incisivas, pero su estilo, como él mismo señalaba, tenía muchos antecedentes. Muchos años después Cervantes pondría al servicio de sus propios objetivos la estrategia de colocar la verdad en boca de la insensatez, llegando incluso a convertir a un demente en el protagonista de su principal obra. Pero lo haría con un giro especial. En tanto que los mundos concebidos por Moro y Erasmo muestran claramente la huella de lo fantástico y los personajes son meras parodias, el loco de Cervantes deambula por un mundo que, en todos los sentidos, parece real.

El propio prólogo de su gran libro evidencia de qué manera hace suya la estrategia de Erasmo. Le explica al lector que, de no ser porque un amigo le aconsejó lograr que su escritura tuviera más lustre gracias a la invención de citas y el recurso a soltar aquí y allá latines, habría renunciado a su empeño por miedo a demostrar su ignorancia:

como será poner, tratando de libertad y cautiverio:

Non bene pro toto libertas venditur auro;

y luego en el margen citar a Horacio, o a quien lo dijo. Si tratáredes del poder de la muerte, acudir luego con

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas,

Regumque turres.

Si de la amistad y amor que Dios manda que se tenga al enemigo, entraros luego al punto por la Escritura Divina, que lo podéis hacer con tantico de curiosidad, y decir las palabras, por lo menos, del mismo Dios: Ego autem dico vobis: diligite inimicos vestros. Si tratáredes de malos pensamientos, acudid con el Evangelio: De corde exeunt cogitationes malae. Si de la instabilidad de los amigos, ahí está Catón, que os dará su dístico:

Done eris felix, multos numerabis amicos,

Tempora si fuerint nubila, solus eris.

Y con estos latinicos y otros tales os tendrán siquiera por gramático, que el serlo no es de poca honra y provecho el día de hoy.[79]

En este diálogo atisbamos la personalidad del genio, porque si Cervantes solía alentar en parte a sus personajes recurriendo a su amplia experiencia vital y poniéndose él mismo en su lugar, esta práctica se aprecia todavía más cuando el personaje en cuestión es el propio Cervantes. En este sentido, el prólogo del Quijote resulta enormemente esclarecedor. Por una parte, al hacer que se critica a sí mismo, Cervantes recurre a la antigua tradición retórica de la captatio benevolentiae, es decir, «se granjea la buena voluntad del

lector». Por otra, al convertirse él mismo en personaje, la admisión de sus propias deficiencias resulta profundamente convincente. Aquí no nos reciben las confesiones directas, pero evidentemente precocinadas, de una voz autoral convencional, sino un hombre que nos habla de tú a tú, con el mismo tono que utiliza al hablar con el amigo que supuestamente le da el consejo antes mencionado.

Al presentar su libro, Cervantes escribe para nosotros, sus lectores:

Porque te sé decir, que, aunque me costó algún trabajo componerla, ninguno tuve por mayor que hacer esta prefación que vas leyendo. Muchas veces tomé la pluma para escribirle, y muchas la dejé por no saber lo que escribiría; y estando una suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla pensando lo que diría, entró a deshora un amigo mío gracioso y bien entendido, el cual, viéndome tan imaginativo, me preguntó la causa.[80]

En fragmentos como este, Cervantes no solo arremete contra siglos de convenciones, al convertir las que son objeto de su embate en parte de una conversación en la que a nosotros se nos invita a participar en calidad de lectores. En el caso del personaje llamado Cervantes tenemos la sensación de estar en su mismo cuarto, asistiendo al desconcierto y la incertidumbre de un hombre que ya estamos empezando a conocer, mientras aparece sentado ante nosotros con la pluma en la oreja y la mano en la mejilla sin saber qué palabras utilizar. Lo vemos desde fuera, pero, desde dentro, también sentimos lo que él siente.

Cervantes redactó ese prólogo poco antes de entregar su manuscrito a la imprenta de Francisco de Robles. En realidad, a sus 57 años, ya hacía tiempo que había superado la fase de andar escaso de palabras, si es que alguna vez la sufrió. En las escaramuzas verbales de las academias y tabernas de Sevilla y Madrid, donde los grandes autores del momento se reunían para leer lo que los demás escribían, su ingenio debía superar el desafío de una persistente tartamudez que de niño debió de causarle una angustia infinita,

pero sobre el papel podía ser libre. El prólogo del Quijote, en sí mismo una obra maestra, presenta esa liberación, en la que el brillante ironista Cervantes torna a un Cervantes dubitativo, inseguro, tartamudo y literariamente ingenuo en un personaje de su propia cosecha. Tampoco hay muchas dudas sobre quién era la inspiración del «amigo» del autor, que acude a resolverle la papeleta con su absurdo consejo. De todos los detractores de Cervantes, era Lope de Vega, el que tan memorablemente calificó sus anteojos de huevos estrellados mal hechos, quien amenazaba a Cervantes con sus talentos y su productividad evidentes, al tiempo que lo tachaba de poeta peor que él.

En el prólogo vemos a Cervantes ajustarle las cuentas. Para sus lectores de la época, debía ser evidente que el «amigo» que acude a aconsejar al escritor que escriba poemas laudatorios y salpique su trabajo de latines era un Lope de Vega escasamente velado, que siempre abarrotaba las primeras páginas de sus libros con poemas escritos para ensalzar su propia obra y después añadía los nombres de autores reales o incluso de su amante, la actriz Micaela de Luján. El hecho de que los poemas posteriores al prólogo sean manifestaciones patentes de burla y ridiculez –desde los atolondrados poemas de «cabo roto» a las odas a Rocinante, caballo del Quijote, redactados, naturalmente, por otros renombrados corceles– no hace más que tornar el insulto en algo todavía más lacerante. Además, en última instancia, nadie mejor que Lope en la labor de atiborrar sus obras con alusiones y citas clásicas en latín para darle al texto un aire más erudito. La sátira de Cervantes daba absolutamente en el clavo.[81]

Al igual que Erasmo, Cervantes hacía mofa de cómo se utilizaban los aditamentos del conocimiento para dar sensación de sabiduría. Pero iba un paso más allá, al incorporar esta práctica a su propia forma de escribir. En lugar de socavar las pretensiones eruditas haciendo que la verdad hablara por boca de un personaje llamado Locura, Cervantes se presentaba como un personaje que revela sus trucos literarios. De igual manera, en lugar de limitarse a criticar la hipocresía y el dogma poniendo perlas de conocimiento en boca de mentecatos (algo que también hizo, sin duda), Cervantes creó personajes que insensatamente creen que la erudición ostentosa representa la verdad, que su valor personal depende de cuántas

generaciones de cristianos compongan su linaje o que lo que otros piensen de su honor es más importante que la propia existencia.

En un entremés publicado al final de su vida, Cervantes describe un pueblo cuyas autoridades deciden contratar a un grupo de titiriteros para representar un retablo de las maravillas con ocasión de la boda de la hija del regidor. El embaucador que los convence para sufragar su farsa les dice que, en el improvisado escenario, verán maravillas nunca imaginadas ni en sus más desaforados sueños, pero también les advierte de que de la magia de la función no disfrutará «ninguno… que tenga alguna raza de confeso, o no sea habido y procreado de sus padres de legítimo matrimonio». Naturalmente, los hombres del pueblo comienzan a lanzar bravatas y protestas. Benito, uno de los viejos del lugar, dice que «por mi parte, puedo ir seguro a juicio, pues tengo el padre alcalde; cuatro dedos de enjundia de cristiano viejo rancioso tengo sobre los cuatro costados de mi linaje: ¡miren si veré el tal retablo!».[82]

Una vez iniciada la función, y cuando está claro que, por supuesto, nada ocurre sobre el escenario, ante la insistencia del «director» los vecinos responden, aclamando con un entusiasmo cada vez más febril las maravillas que saben que deberían ver. Sin embargo, su imaginaria bacanal cae por tierra con la llegada de un furrier del ejército real, quien exige, con el derecho que le asistía en la época, alojamiento para sus soldados esa noche.

Capacho: Luego, ¿no vee la doncella herodiana el señor furrier?

Furrier: ¿Qué diablos de doncella tengo de ver?

Capacho: Basta: ¡de ex il[l]is es!

Gobernador: ¡De ex il[l]is es; de ex il[l]is es!

Juan: ¡Dellos es, dellos el señor furrier; dellos es!

Furrier: ¡Soy de la mala puta que los parió; y, por Dios vivo, que si echo mano a la espada, que los haga salir por las ventanas, que no por la puerta![83]

Al contrario que la Locura de Erasmo, y a pesar de que la situación es evidentemente absurda, esos personajes parecen tridimensionales, vivos. Su realidad no solo se debe al detalle con que se muestran sus voces y su habla, que Cervantes reproduce con oído de antropólogo, sino a que nosotros los vemos desde fuera, como necios objeto de mofa, y desde dentro, como gente que se muere por formar parte del redil, aunque sepan que es un engaño. En el caso del desventurado gobernador –que en un aparte se pregunta «Mas ¿si viniera yo a ser bastardo entre tantos legítimos?»[84]– la desesperación nace de la posibilidad de quedar absolutamente fuera.

Cervantes no se limita a mofarse de los necios, también los entiende. Y los entiende porque se reconoce en ellos. Cada uno de sus innumerables personajes lleva en su seno algo del propio autor: el ventero que pierde los estribos al comprobar los cueros de vino que ha hecho trizas el Quijote creyendo estar dando muerte a un gigante; Sancho, que anhela ser gobernador de una ínsula que no existe y después se afana con tesón en resolver los problemas imposibles e inventados de la misma; o el bachiller Sansón Carrasco, que se complace en provocar al Quijote y después llora verdaderamente cuando el loco recupera la cordura. Para convertirse en el escritor que fue en sus últimos años, Cervantes tuvo que crear un estilo de escritura que, yendo más allá de la sátira, fuera capaz de asimilar toda una vida de esperanzas acumuladas y aplastantes desengaños, y también sus innumerables encuentros con personas de diferente posición social y cultura, convirtiendo todo eso en una capacidad nunca vista para conseguir que los personajes cobraran vida en el papel.

Al llegar el año 1567, cuando cumplió veinte años, Cervantes vivía con su familia en Madrid, que no solo era la capital de España, sino que estaba empezando a parecer el centro del mundo. Cuando Felipe II trasladó la corte de Toledo a Madrid en 1561, tuvo la sensación de que no se estaba limitando a cumplir los deseos de su padre, que quería situar la capital en el centro geográfico del país. Esa ciudad de unos treinta mil habitantes, cuya población se

multiplicaría casi por tres al finalizar el siglo, iba a convertirse en el centro de un imperio extendido por todo el orbe. Para Felipe era también el centro del reino de Dios en la Tierra, un contrapeso frente a un papado que, para muchos de los fieles españoles, se había debilitado a causa tanto de la corrupción como de la revuelta protestante. Así es como, en medio de esta absoluta mezcolanza de poderío terrenal y divina providencia, Felipe situó en el centro físico de la Península Ibérica la esencia del imperio que ahora lo tendría a él por eje. De hecho, esa conjunción la simbolizaban la residencia real y el monasterio que construyó para albergar los restos de su padre, de sí mismo y de sus descendientes: El Escorial, de merecida fama.

Aunque Madrid siguiera siendo un villorrio en comparación con la grandeza de Sevilla, su población se había multiplicado por cinco en los doce años que hacía que Felipe II la había convertido en su nueva capital. Sin orden ni concierto, sus polvorientas calles medievales iban conformando laberintos de piedra y teja por los que todavía se puede uno perder hoy en día. Y en una época en la que el campo no dejaba de sufrir conmociones económicas, esas calles estaban llenas de legiones de almas en pena que hacían cola ante las iglesias para recibir la sopa gratuita que estas repartían.

Rodrigo, padre de Miguel, acababa de someter a la familia a una tempestuosa e itinerante década, acuciado por las deudas y por la necesidad de encontrar un trabajo estable. Con su regreso a la meseta castellana después de varios problemáticos años en el sur, Rodrigo tenía la sensación de que Madrid era una ciudad con mucho futuro, en la que podría echar por fin raíces y dar una buena vida a su familia.

El Escorial, ilustración tomada de Joan Blaeu, Der Aerdrycks-Beschryuing, welck vervat Spaenjen, Africa, en America, Ámsterdam, Blaeu, 1665, vol. 8. Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

A esto había que añadir el reciente fallecimiento de su suegra y que Leonor, al ser hija única, podía heredar una considerable fortuna, si es que Rodrigo conseguía por una vez ganar alguno de sus numerosos pleitos. Al final, tuvo cierto éxito en esa empresa y los primeros años en Madrid fueron de los pocos en los que tuvo cierta cantidad de dinero, que no tardó en dilapidar prestándole una enorme suma a un amigo, un tal Pedro Sánchez de Córdoba. Como era propio de él, años después seguiría intentando recuperar esa suma, cuando el intento de ganarse la vida como barbero resultó ruinoso.[85]

Aun cuando andaba escaso de trabajo e iba de una ciudad a otra, Rodrigo se las había arreglado para aprovecharse de las relaciones y lugares de residencia de sus familiares y para dar una educación a Miguel. El joven ya estaba siendo aceptado por la élite ilustrada de la capital del país, en una época en la que las ambiciones imperiales

de este crecían en la misma medida que la riqueza, el poder y la influencia que parecía tener en el escenario mundial. Miguel, poeta e intelectual en ciernes, se encontraba por fin en su elemento. Había llegado incluso a ser el alumno favorito de Juan López de Hoyos, maestro y erudito enormemente admirado, que no tardaría en ser nombrado rector de una de las instituciones públicas de la ciudad, el Estudio de la Villa, que se haría cargo de preparar a los jóvenes capitalinos para la universidad. También fue en esta época cuando inició amistades para toda la vida con algunos poetas consolidados o incipientes de España. En el conocido poeta Pedro Laínez encontró a un mentor cuyo magisterio en el arte poética reconocería posteriormente, y cuya vida y muerte se entrelazarían profundamente con las suyas. Poetas como Gabriel López Maldonado y Luis Gálvez de Montalvo, más contemporáneos de Cervantes, serían objeto de abultadas alabanzas en el Quijote, cuando sus personajes debaten los méritos de obras como el Cancionero del primero y El pastor de Fílida, del segundo.

López de Hoyos obtendría su lugar en la historia por ser la primera persona en publicar algo de Miguel de Cervantes. Calificándolo de «nuestro caro y amado discípulo», incluyó cuatro poemas de Miguel en un libro destinado a dejar para la posteridad las pompas fúnebres posteriores a la prematura muerte de Isabel de Valois, joven esposa de Felipe II, en 1568. Su inesperado fallecimiento a causa de un parto que también causó la muerte de la criatura sumió al monarca en una profunda pena e impuso a la nación y, especialmente a la capital, todos los rigores del luto. No obstante, para los artistas y escritores de la ciudad, el duelo oficial ofrecía la oportunidad de hacer ostentación de sus capacidades, ya que a las ceremonias llenas de boato que rindieron homenaje a la reina y conmemoraron su muerte asistieron prácticamente todos los vecinos de la villa.

En uno de esos poemas, Cervantes escribía:

Diré que al duro mal, al grave duelo

que a España en brazos de la muerte tiene,

no quiso Dios dejarle sin consuelo:

dejole al gran Filipo, que sostiene,

cual firme basa al alto firmamento,

el bien o desventura que le viene.[86]

Escritos con gran sentimiento, en un estilo absolutamente convencional, que imitaba el de Garcilaso de la Vega, el más respetado poeta del momento, estos primeros versos irradian fervor por la idea de una España unida y por la consideración del rey Felipe como protector y guía de su pueblo. El joven poeta que redactó esos versos se creía lo que escribía y nada despertaba en él un deseo más ferviente que el de pertenecer a esa gran nación y ensalzar sus virtudes.

No obstante, esa nación se asentaba en un terreno inestable. Carlos, padre de Felipe, y sus asesores se habían pasado el reinado consolidando no solo un imperio, compuesto a duras penas a partir de pueblos e intereses dispares, sino un país, España, que apenas tenía coherencia interna.[87] Aunque los castellanos eran una parte fundamental de los ejércitos con los que Carlos imponía su hegemonía en los Países Bajos, Italia y el Nuevo Mundo, y se enfrentaba a Inglaterra, Francia y el Imperio otomano, nunca fueron la mayoría de los combatientes. Pese a todo, las tropas, que con frecuencia hablaban alemán o neerlandés, gritaban con todas sus fuerzas «¡Santiago, España!» cuando se lanzaban al combate.[88] Otra variante de ese grito de guerra era «¡Santiago, y cierra España!», sobre la que un Cervantes mucho mayor haría preguntarse irónicamente a Sancho Panza si «¿Está por ventura España abierta, y de modo que es menester cerrarla, o qué ceremonia es esta?» cuando le pidió al Quijote que le explicara por qué los españoles gritaban tal cosa al entrar en combate.[89]

Carlos V sufragó la expansión de su imperio –formado por un inconexo tapiz de territorios hereditarios que, durante su reinado, conservaron su autonomía legal–, conjugando los impuestos, los empréstitos de bancos flamencos y genoveses, y la plata que

descargaban en Sevilla los galeones procedentes del Nuevo Mundo. Esta, que cobró más importancia después de que en la década de 1570 se comenzara a utilizar mercurio para separarla de otros minerales, fue representando una proporción creciente de los recursos de la Corona durante el resto del siglo xvi, a pesar de que la llegada de moneda contribuyó a la explosión de los precios y al colapso económico general.

En tanto que el poderío militar y político de España consolidaba su reputación durante el reinado de Felipe II, hijo de Carlos V, ya en 1557, su segundo año en el trono, su gobierno había incumplido sus compromisos de pago, en la que sería la primera de una serie de quiebras generalizadas. Aunque para la imaginación popular la famosa destrucción de la Armada de Felipe II por parte de Inglaterra en 1588 supone el inicio de la decadencia española, en realidad ya hacía mucho tiempo que sus ambiciones eran insostenibles.

El año en que nació Miguel de Cervantes, 1547, tuvieron lugar otros dos acontecimientos que simbolizan la coyuntura trascendental a la que había llegado el gran imperio carolino. En el Museo del Prado de Madrid se exhibe un majestuoso retrato de Carlos V a caballo, pintado por Tiziano en 1548 para conmemorar su principal victoria militar, que en abril del año anterior le había llevado a derrotar a los príncipes luteranos en la localidad de Mühlberg, a orillas del Elba.

La victoria imperial la alcanzó Carlos de la forma habitual, con un ejército del que solo un quinto de los soldados era castellano. En tanto que 1547 podría, por tanto, considerarse la última manifestación de la «España abierta» de la primera parte del siglo xvi –una sociedad que colaboraba con otras naciones en una misma empresa imperial, regida por un monarca extranjero e ilustrado–, en la península tenía lugar otro acontecimiento decisivo, que apuntaría en una dirección totalmente distinta.

Ese año, el recién nombrado arzobispo de Toledo, Juan Martínez Silíceo, obligó a la ciudad a aprobar un estatuto de pureza de sangre que debía tenerse en cuenta para el nombramiento de todas las jerarquías eclesiásticas y altos cargos seculares. Martínez Silíceo, que era de origen humilde, pero «cristiano viejo» (lo cual en la

época quería decir que podía remontarse varias generaciones sin encontrar en su familia pruebas de la existencia de ancestros judíos o musulmanes), se sirvió de ese estatuto para conseguir que a un rival, un noble llamado Fernando Jiménez (cuyo padre era un judío converso recientemente investigado por la Inquisición), se le prohibiera acceder a un puesto en la catedral.[90]

Tiziano, El emperador Carlos V, a caballo, en Mühlberg, 1548. Fotografía de The Print Collector/Print Collector/Getty Images.

El primer estatuto oficial de pureza de sangre emanó de una tensión latente en la España de Carlos V desde el inicio de su reinado en 1518. Carlos, que era un delgado y torpe adolescente cuando llegó por primera vez a España en 1517 para su coronación, suscitó inicialmente malestar por contar con asesores extranjeros y por su acento al hablar la lengua de Castilla (su lengua nativa era el francés), y la misma desazón provocarían sus largas ausencias posteriores del territorio castellano. Al año siguiente de recibir la aprobación de las Cortes de Castilla, fue elegido emperador del Sacro Imperio romano en sustitución de su abuelo Maximiliano, que había fallecido cinco meses antes. Aunque los españoles acabaran aceptando a un emperador del que se sintieron especialmente orgullosos, los sentimientos tradicionalistas y xenófobos que lo acogieron al inicio de su reinado supondrían el primer gran desafío para su autoridad, plasmado en una revuelta popular, y acabarían dominando la vida social y política del país cuando el monarca comprometió sus propias opiniones y prácticas para complacer a esa facción.

La revuelta de los Comuneros, en la que con frecuencia se ha cometido el error de ver una revolución popular progresista, en realidad fue de índole profundamente conservadora e iba dirigida contra lo que se consideraba carácter extranjero, tanto del gobierno carolino como de su esfera de influencia. Como proclamó en 1520 un monje dominico, azuzando a sus feligreses con un sermón en el que aludía directamente al monarca, «Vuestra Majestad es verdadero rey de estos reinos y propietario [...] y que ha comprado con dinero el Imperio que no ha de transferir ni pasar en sus herederos y que vuestra Majestad se ha empobrecido como lo está el reino y que los suyos se han enriquecido excesivamente y en grande manera».[91]

Con todo, el mismo periodo que contempló esta violenta reacción contra la influencia extranjera también fue testigo de la llegada de nuevas corrientes e ideas que provenían de Italia y los Países Bajos, tierra natal de Carlos, entre ellas, muy especialmente, las de Erasmo. Puede que estas, además de calar en la comunidad de intelectuales y defensores de una España más abierta y orientada al exterior, tuvieran un especial atractivo para los conversos, que de cara al exterior habían abrazado el cristianismo para quedarse en

España después de la expulsión promovida por los Reyes Católicos en 1492 y que valorarían una práctica religiosa más basada en la devoción privada que en unas manifestaciones públicas que, de facto, generaban discriminación y desconfianza hacia sus comunidades.[92]

Cuando la Inquisición comenzó a investigar a las familias conversas para comprobar si seguían practicando su antigua religión, los interrogatorios de los inquisidores se centraban precisamente en esas manifestaciones públicas, y se preguntaba a los vecinos si habían observado que las familias apagaran sus fuegos el sábado o que no comieran cerdo. Carlos, partidario inicial de la difusión del erasmismo en España, se encontró en una posición difícil cuando el ascenso del luteranismo lo enfrentó a nuevos desafíos en el este, y, por razones tanto políticas como religiosas, sintió que en España necesitaba respaldar a la Inquisición y a sus partidarios. 1547 fue en este sentido un punto de inflexión. Poco después del estatuto de pureza de sangre toledano se aprobaron en todo el reino disposiciones similares, y nueve años después el recién entronizado Felipe II aprobaría esos estatutos afirmando que «todas las herejías que ha habido en Alemania, Francia y España las han sembrado descendientes de judíos».[93]

Esta nueva forma de calcular el valor que cada uno tenía se absorbió con rapidez y se superpuso a los antiguos y tradicionales indicadores de valor social, especialmente al concepto de honor. Para la sociedad castellana feudal, el honor tenía que ver con la nobleza, y su estrecho vínculo con virtudes nobiliarias como el valor y la lealtad se reflejaba en la literatura tardomedieval. Por el contrario, desde finales del siglo xvi, y en concreto con la aparición de teatros de enorme acogida popular, el honor pasó a considerarse, según las famosas palabras del dramaturgo Pedro Calderón de la Barca, un «patrimonio [universal] del alma»,[94] pero solo si el alma en cuestión tenía una pura y vieja sangre cristiana. En el escenario español, el pueblo llano alardeaba sin cesar de la honorabilidad que le concedía su pureza de sangre[95], pero las tablas descubrirían casi con igual rapidez las posibilidades dramáticas que ofrecía la posible pérdida del honor cuando la pureza de una familia quedaba mancillada por el comportamiento ilícito de la esposa o las hijas.

La ideología de la pureza reunió en un mismo crisol todas las fantasías paranoicas, de carácter religioso y patriarcal, que sustentaban la estructura social española. La honra era algo que cualquier hombre podía tener, siempre que estuviera libre de la más mínima sospecha sobre la pureza religiosa de sus ancestros o la pureza sexual de sus mujeres. Y esta insidiosa ideología dispersó sus metástasis por toda la sociedad española, en proporción inversa al control que verdaderamente tenía la Corona tanto sobre sus partes constituyentes como sobre la economía y los conflictos de su política exterior. La trayectoria iniciada con los estatutos de pureza de sangre de 1547 llegó a su conclusión lógica en 1609, cuando Felipe III ordenó, con un amplio apoyo popular, el éxodo forzoso de todos los moriscos de España, una medida que tuvo como consecuencia que cientos de miles de personas inocentes, únicamente por su identidad étnica, se vieran desposeídas, padecieran enormes sufrimientos e incluso murieran. [96]

Cuando llegaron sus primeros triunfos literarios en 1568, Cervantes, henchido su patriotismo por el ansia desesperada de aceptación, debía de ser muy consciente de lo endeble que era su admisión en el seno de los puros. Su abuelo Juan de Cervantes había sido un triunfador, que logró sacar adelante a su familia, cuatro hijos incluidos, con cierto lujo, aunque para ello tuviera que ir de una localidad a otra en pos de sucesivos cargos públicos. Pero su riqueza y proximidad al poder conllevaron que sus vástagos se criaran en los márgenes de la nobleza española, pero sin pertenecer verdaderamente a ella, situación esta que engendró tantos problemas como privilegios.

El padre de Juan de Cervantes fue el pañero Rodrigo Díaz de Cervantes, probablemente nacido en Córdoba en la década de 1430. Córdoba contaba con una considerable cantidad de conversos, que convivían en un estado de precaria distensión con los «cristianos viejos». En 1473, pocos años antes del nacimiento de Juan, durante una procesión de Cuaresma que discurría por una zona de conversos, una estatua de la Virgen se empapó con el agua que cayó, se supone que por descuido, de la casa de una conocida familia de conversos. No tardó en correr el rumor de que el agua

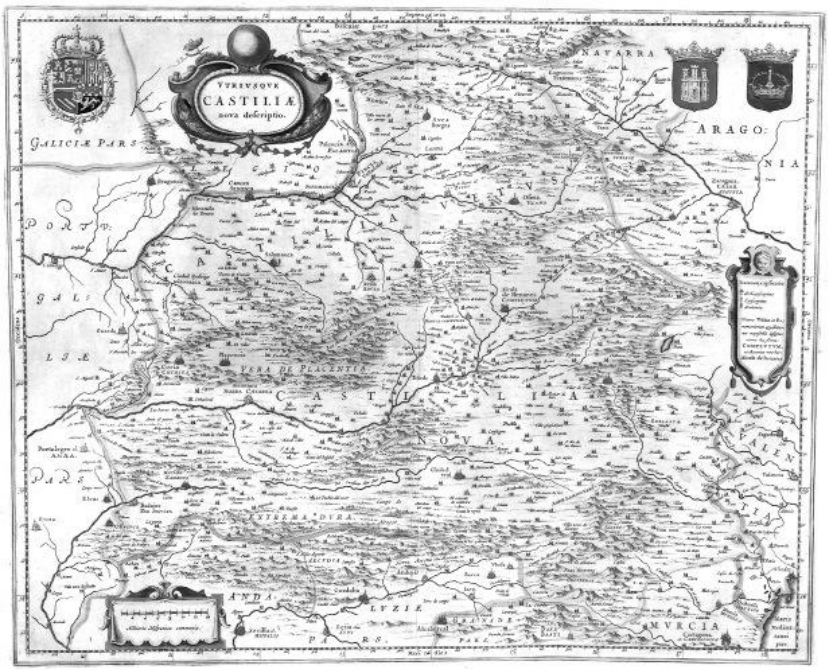
era en realidad orina y en la turba que se formó a continuación un converso llamado Pedro de Torreblanca resultó muerto a puñaladas, lo cual produjo tres días de desórdenes y tensiones étnicas en toda la ciudad. El suceso tiene un especial interés porque unos treinta años después Juan, que entonces acababa de licenciarse en Leyes en la Universidad de Salamanca, contrajo matrimonio con la hija de un médico que posiblemente fuera prima suya: se llamaba Leonor Fernández de Torreblanca.[97] Su segundo apellido, la profesión de su padre, la trayectoria elegida por el propio Juan, así como los medios que evidentemente tenía su padre para darle una educación, todo eso, aunque no sean más que indicios, apuntan a que la familia de Cervantes era de cristianos nuevos.

Aunque el empeño que puso Juan en ser aceptado socialmente tuvo sus frutos, sus esfuerzos lo pusieron en contra de las propias esferas de poder cuyas murallas él trataba de horadar. Mientras estaba al servicio del duque del Infantado, en la ciudad manchega de Guadalajara, su hija María tuvo una relación ilícita con el hijo bastardo del duque, Martín de Mendoza, que la encandiló prometiéndole matrimonio. Ese enlace habría sido enormemente beneficioso para las aspiraciones de Juan, pero su suerte fue a peor cuando el duque murió de repente y sus hijos descubrieron que Juan de Cervantes, su leal consejero, había sido cómplice del matrimonio que en secreto había contraído el duque con una plebeya, a la que había entregado una desmesurada dote y que ahora podría heredar gran parte de su hacienda. Martín de Mendoza, en parte como consecuencia de este enfrentamiento, canceló su compromiso con María e incumplió la promesa de casarse con ella. Juan contraatacó y se sirvió de sus conocimientos jurídicos para arrancar a los Mendoza una suma considerable, pero no sin antes verse obligado a pasar una semana en la prisión real de Valladolid.

Juan utilizó la indemnización de los Mendoza para trasladar a su familia a Alcalá de Henares, donde accedió al puesto de teniente de corregidor. Durante el siglo xvi, esa localidad se convertiría en uno de los principales centros docentes, su renombre solo sería superado por el de Salamanca y de ella saldría la primera Biblia completa y multilingüe, que contenía el Antiguo Testamento en griego o Septuaginta, así como el Tárgum Onkelos, traducción de la Torá al

arameo. En lo sucesivo, esa edición de las Escrituras se conocería con el nombre de Biblia Políglota Complutense, en honor del nombre latino de Alcalá, Complutum. Posteriormente, la universidad alcalaína, la Complutense, se trasladaría a Madrid, donde es ahora la más numerosa de España y una de las más numerosas del mundo.

Castilla y Aragón, ilustración tomada de Joan Blaeu, Der Aerdrycks-Beschryuing, welck vervat Spaenjen, Africa, en America, Ámsterdam, Blaeu, 1665, vol. 8. Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.



En Alcalá, Juan instaló a su familia en una buena casa, llena de sirvientes, caballos y todos los atributos de la riqueza y el poder, y sus hijos varones, sobre todo Rodrigo, se acostumbraron a una vida regalada. Su hija María, que dio a luz a una niña a la que bautizó con el nombre de Martina de Mendoza, compró otra espaciosa residencia en la calle de la Imagen, donde había estado la sinagoga

de la ciudad.[98] Esta situación comenzó a cambiar en 1538 cuando Juan de Cervantes abandonó Alcalá, llevándose consigo a su hijo mayor Andrés y dejando en la localidad al resto de la familia, Rodrigo incluido. Juan regresó a su patria chica, Córdoba, donde inició una nueva y opulenta vida con otra mujer, mientras su antigua familia quedaba en la pobreza. Separado de su padre, su sustento hasta ese momento, Rodrigo se quedó en Alcalá y en 1542 contrajo matrimonio con Leonor de Cortina. El hecho de que ningún pariente parezca haber asistido a los bautismos de sus hijos hace pensar que quizá ocuparan una posición social elevada y que consideraran indigna de ellos esa alianza.[99] En Alcalá nacerían Miguel y también su hermano menor Rodrigo, así como dos hermanas, Luisa y Andrea. El primogénito, Andrés, murió de pequeño, y la última hija, Magdalena, nació en 1552, cuando la familia ya se había trasladado a Valladolid. Rodrigo, que ejercía de cirujano, una profesión que en esa época no equivalía a mucho más que a sangrador, intentaba mantener a su creciente familia suturando heridas y arreglando huesos rotos de los estudiantes alcalaínos, pero como los escasos emolumentos de su profesión eran absolutamente insuficientes, no tardó en endeudarse.[100]

Es probable que los intentos que hacía Rodrigo para mantener a su creciente familia como cirujano en una ciudad universitaria en la que, como Cervantes escribiría más tarde, «de cinco mil estudiantes que cursaban aquel año en la Universidad, los dos mil oían Medicina»[101], estuvieran condenados al fracaso desde el principio. Parece que su regalada juventud le legó pocas aptitudes para el esfuerzo, aunque quizá sufriera ya problemas auditivos, puesto que en sus últimos años estaba bastante sordo. Fuera como fuere, los problemas monetarios de Rodrigo lo persiguieron hasta Valladolid, donde intentó granjearse el favor de una clientela acomodada impulsando el tren de vida de su familia con dinero prestado. En el verano de 1552, pocas semanas antes del nacimiento de su hija Magdalena, fue encarcelado por no pagar sus deudas y sus propiedades fueron incautadas. Durante esta época de enormes penurias para la familia Cervantes, solo la templanza y el ingenio de Leonor les permitieron sobrevivir. Mujer de recursos personales aparentemente ilimitados, que había aprendido a leer y escribir en una época en la que pocas mujeres sabían, trocó y vendió lo que pudo para seguir alimentando a sus hijos, incluso durante sus

últimas semanas de embarazo. Puede que la abundancia de mujeres fuertes e independientes en las novelas de Cervantes tenga algo que ver con el hecho de que sus primeros recuerdos fueran de una época en la que su padre languidecía entre rejas mientras su madre mantenía a la familia a flote.

Durante su estancia en la prisión de los deudores, Rodrigo intentó aprovecharse de las desigualdades imperantes en la sociedad española del momento para conseguir que un tribunal decretara que, al ser él de familia hidalga, no estaba sometido a las leyes relativas al endeudamiento. Como afirmó en una declaración de esa época, su condición solo se ponía en cuestión en Valladolid porque su ciudad natal era Alcalá. Allí era donde tenía su hacienda y donde fácilmente podría conseguir los fondos para satisfacer a sus acreedores, que simplemente no estaban dispuestos a esperar que lo hiciera, y se sabía que «yo tengo alegado ser hombre hijo dalgo e tengo dada ynformaçion dello».[102] Al principio no pudo fundamentar judicialmente tal cosa y el tribunal rechazó su súplica y lo dejó preso. Esa incapacidad inicial para hacer valer su condición nobiliaria refuerza la tesis de que la familia de Cervantes, en líneas generales culta e instruida y descendiente como era de mercaderes cordobeses, tenía antepasados judíos: una mácula indeleble en una cultura en la que el judaísmo estaba proscrito y en la que se perseguía con paranoico ardor cualquier resto de ese credo.

Al final consiguió obtener múltiples testimonios que avalaban, por lo menos, que a la familia Cervantes los demás siempre la habían considerado de recia estirpe cristiana, algo que los tribunales acabaron por considerar suficiente para determinar su condición de hidalgo y para sacarlo de la cárcel. Libre, pero sin más medios para ganarse la vida que antes, y seguramente con todavía menos probabilidades de endeudarse, Rodrigo decidió trasladarse con su familia a Córdoba, quizá con la esperanza de valerse de la relación con su padre para obtener algún trabajo provechoso.

En Córdoba fue donde Miguel de Cervantes, que entonces tenía seis años, entró por primera vez en contacto con la enseñanza formal, muy probablemente a cargo de la Compañía de Jesús. Los jesuitas abrieron un colegio en esa ciudad en 1553 y sus enseñanzas dejaron

una profunda impronta en el joven Miguel, que más tarde escribiría con cierto afecto sobre ellos y sus métodos pedagógicos. Uno de los dos canes que da nombre a la novela El coloquio de los perros le dice a su compañero: un mercader que había conocido en Sevilla envió a sus dos hijos varones a estudiar con los jesuitas, con lo cual manifestaba tener la ambición de que su prole progresara en la vida. El perro, que vigilaba en la puerta mientras los maestros impartían sus clases, se maravillaba del «amor, el término, la solicitud y la industria con que aquellos benditos padres y maestros enseñaban a aquellos niños».[103]

Miguel, que ya tartamudeaba, quizá por el retraimiento producido por la conmoción de ver a su familia obligada a exiliarse, en una época en la que era infrecuente no arraigar durante generaciones en un mismo lugar, está claro que progresó en el mundo que para él abrió el amor a la enseñanza de los jesuitas. Había visto a su padre en la cárcel y sus pertenencias arrebatadas por sus acreedores. Había sentido lo que era la pobreza y desde luego ya había sufrido el aguijón del deshonor familiar. Al ir constatando los fracasos y las exclusiones que sufría su padre, el mundo de las letras y sobre todo la literatura que sus profesores le mostraron debieron de constituir para él una alentadora posibilidad de evasión de esas mundanas tribulaciones. Puede que poetas como Pedro Sanz de Soria y Jerónimo de Lomas Cantoral, a los que Miguel reconocería y elogiaría más tarde, fueran compañeros de clase en Córdoba, y fue allí donde el escritor inició una amistad de por vida con Tomás Gutiérrez de Castro, que después obtendría éxito y fortuna como actor, y que ofrecería refugio a Miguel en Sevilla en algunos de sus días más aciagos.[104]

Juan de Cervantes falleció en 1556, y puede que posteriormente Rodrigo trasladara a su familia a Cabra, situada a solo unos sesenta kilómetros de Córdoba, donde Andrés, su hermano pequeño, era regidor y podría fácilmente buscarle un trabajo en el hospital local. Es probable que la familia se quedara en Cabra hasta 1564, cuando el nombre de Rodrigo aparece en un contrato de arrendamiento firmado en Sevilla. Para entonces, Andrés ocupaba un puesto de corregidor en esta ciudad y su único hijo, también llamado Rodrigo, tenía una edad parecida a la de Miguel, así que es bastante plausible que ambos siguieran estudiando en el colegio jesuita de

Sevilla, en cuyo profesorado había entrado el dramaturgo Pedro Pablo de Acevedo en 1561.[105]

Se considera que Acevedo es el fundador en España del drama escolástico, basado en la escritura de obras en latín, a imitación de los modelos clásicos. Los centros de los jesuitas eran de los pocos lugares en los que se representaban esas obras, ya que la orden promovía entre sus estudiantes tanto la representación de dramas como su debate, para así poner de relieve los mensajes morales que escondían.[106] Con Acevedo y otros profesores Cervantes habría entrado en contacto con el drama escolástico y quizá llegara incluso a representar algunas piezas, aunque su tartamudeo le impidiera dedicar la vida a la farándula. En Sevilla asistió a funciones del dramaturgo y actor itinerante Lope de Rueda, una experiencia que atizó en el joven un amor al teatro del que daría fe muchos años después. Como escribió en el prólogo a sus Ocho comedias y ocho entremeses nuevos nunca representados, Lope de Rueda «fue admirable en la poesía pastoril, y en este modo, ni entonces ni después acá ninguno le ha llevado ventaja; y aunque, por ser muchacho yo entonces, no podía hazer juyzio firme de la bondad de sus versos, por algunos que me quedaron en la memoria, vistos agora en la edad madura que tengo, hallo ser verdad lo que he dicho; y si no fuera por no salir del propósito de prólogo, pusiera aquí algunos que acreditaran esta verdad».[107]

Así empezamos a tener una imagen del joven Cervantes: hijo del errabundo y siempre poco meritorio Rodrigo, compañero de estudios de un primo cuyo padre ha triunfado mucho más en la vida, muchacho aquejado de un leve defecto de habla que contempla embelesado los alardes retóricos de los actores de teatro. Está claro que ese joven Miguel buscó solaz en la palabra escrita y que fue en Sevilla donde por primera vez tuvo conocimiento de las ideas del humanismo renacentista que inundaron España durante la primera mitad del siglo, y que, sin embargo, ya estaban topándose con cierta resistencia entre una ortodoxia eclesiástica cada vez más conservadora. Hacía muy pocos años que la Inquisición había publicado su primer Index librorum prohibitorum y la mayoría de las obras de Erasmo de Róterdam acabarían entrando en él. Pero las enseñanzas de Erasmo, y con ellas las ideas de muchos renacentistas italianos, tuvieron gran influencia en los círculos intelectuales

españoles durante la primera mitad del siglo xvi,[108] y poca duda cabe de que Cervantes no tardó en empaparse de esas ideas.[109]

En resumen, el Cervantes que al final de su adolescencia era el amado discípulo de López de Hoyos intelectualmente se había beneficiado de la corriente de apertura y tolerancia que manaba del fructífero contacto con el humanismo de los Países Bajos y que caracterizó la cultura española de la década de 1520. Acuciado por las inseguridades, dedicó sus energías al desarrollo de una extraordinaria erudición y de una espléndida oratoria. Al mismo tiempo, no hay razón para dudar de que Cervantes defendiera con igual denuedo y pasión a su rey y su religión. Con todo, la paulatina adopción que hizo su sociedad de una ideología basada en la pureza racial, religiosa e incluso sexual, unida a los posteriores desengaños que en él suscitaron los fracasos de su país frente al Imperio otomano y la falta de reconocimiento a sus propios servicios castrenses, acabaría cimentando en él un profundo y arraigado recelo hacia la versión oficial de los acontecimientos. El Cervantes que años después perdería la esperanza de conseguir una sinecura pública y que comenzó como pudo a ganarse la vida con la escritura, manteniéndose con intermitentes encargos oficiales, no solo apreciaría con claridad la discrepancia entre el retrato que de España hacía el gobierno y su triste realidad, sino que también tendría que aceptar la pérdida de su propia fe en el sistema y sus valores. Del mismo modo que España cerraba la puerta a la diversidad de creencias y de pueblos, Cervantes vería reducirse sus propias opciones. La literatura sería lo que se las abriría de nuevo.

Los elevados sentimientos de sus poemas juveniles languidecían ante su forma de ver el legado de Felipe II en un poema escrito muchas décadas después, con ocasión de la muerte del monarca en 1598, y que más tarde consideraría uno de sus mejores textos. En ese poema, un hombre aparece ante el túmulo levantado en honor del rey, allí habla mientras otro hombre, calificado de valentón, se le acerca:

Apostaré que el ánima del muerto,

por gozar este sitio, hoy ha dejado

la gloria donde vive eternamente.

Esto oyó un valentón y dijo: «Es cierto

cuanto dice voacé, seor soldado,

y el que dijere lo contrario miente».

Y luego, in continente,

caló el chapeo, requirió la espada,

miró al soslayo, fuese y no hubo nada.[110]

En tanto que el primer poema se deshacía en elogios hacia Felipe, el segundo, ante la imposibilidad de criticarlo abiertamente, presenta a alguien que ensalza al monarca, para después minar sutilmente la credibilidad de quien habla. De este modo, a finales del siglo xvi, treinta años después de los vertiginosos años madrileños y cuando estaba a punto de dar su paso más decisivo, el poeta pone de manifiesto en su mordaz retrato de las actitudes públicas hacia la autoridad la retorcida ironía que caracterizaría sus últimas y principales obras.

En ese valentón que, después de proclamar las virtudes regias a voz en grito, se tienta la ropa para después escabullirse, no resulta difícil ver al ya escarmentado poeta que tres décadas antes había pronunciado esos elogios. Comprobando el terreno que pisa mientras mira de soslayo para ver si le observan, el bravucón, en cierto modo contagiado por los propios desengaños de Cervantes, deja de constituir la simple impronta de una doctrina para convertirse en un personaje hecho y derecho. Es cierto que es objeto de la mofa del poeta, pero también cuenta con su simpatía. Cervantes lo ha perfilado después de verlo desde dentro y desde fuera, con lo que también ha dividido a sus lectores en espectadores que, al tiempo que miran desde fuera, se proyectan a sí mismos, sus

sentimientos y deseos, sobre los personajes que habitan el espacio de la página.

El joven poeta en ciernes que escribió esos primerizos versos de elogio a Felipe II en 1568 no era todavía el autor mayor, más sabio y desilusionado de este planto. Su espíritu, al igual que sus palabras, era ingenuo y estaba lleno de ardor y fervor patriótico. Es incluso probable que su sentido del honor –el consabido peso que llevaba sobre los hundidos hombros de su maltrecha autoestima– estuviera en sintonía con las superficiales expectativas del momento. Durante generaciones, la siguiente pista que los biógrafos de Cervantes encontraron sobre su vida, después de estos poemas primerizos de 1568, fue su súbita aparición, dos años después, en Roma, como empleado en la casa de un joven noble llamado Giulio Acquaviva, que ese mismo año sería nombrado cardenal por el papa Pío V. Sin embargo, en el siglo xix, un investigador que consultaba el archivo de Simancas, cercano a Valladolid, descubrió una provisión real, fechada el 15 de septiembre de 1569, que dictaba el apresamiento de un estudiante llamado Miguel de Cervantes, por haber herido en un duelo a un tal Antonio de Sigura.

La práctica del duelo, que normalmente emanaba de la defensa de un pundonor supuestamente mancillado, estaba terminantemente prohibida por las autoridades, y la pena que en rebeldía se imponía a Cervantes así lo demostraba: destierro de diez años y amputación de la mano derecha. Dejando a un lado lo que le dijera Antonio de Sigura a Cervantes, o viceversa, la consecuencia era que, a dos semanas de cumplir los veintidós años, habiendo logrado sus primeros éxitos literarios y en el umbral de un futuro prometedor, un joven ponía en peligro su vida y su libertad por un insulto apresurado o una insinuación maliciosa sobre su origen familiar o la honestidad de sus hermanas.

Esa bravuconada le salió tremendamente cara. Para evitar su captura en Madrid, Cervantes llegó primero a Sevilla, antes de abandonar el territorio español, al que no volvería hasta bien pasada una década. Y aunque al final consideraría que España era su hogar, sus 30 años siguientes se caracterizarían por el sufrimiento y el infortunio, por extraordinarios actos de temeraria valentía, por sinsabores profesionales y por la banal recompensa de

una patria desagradecida. En toda su fatídica y trágica arrogancia, la España imperial y contrarreformista había comenzado a cercar al joven Miguel.

No obstante, Cervantes aprendería de esas experiencias. Todos esos duros golpes –las hazañas bélicas, las penalidades del cautiverio, la humillación de la cárcel– aportarían texturas y dimensiones propias a la que sería la obra de su vida. Habría que esperar muchos años, pero el amor a la literatura que Córdoba había sembrado en ese tímido y tartamudo forastero germinaría con creces. Mientras su propio destino lo condicionaba y decepcionaba; mientras conocía y llegaba a apreciar a personas de carne y hueso cuyas vidas habían arruinado las fantasías de la sangre y el honor; mientras veía caer en la deshonra a sus hermanas y se veía él mismo en la cárcel, como antes su padre y su abuelo, Miguel de Cervantes no dejó de buscar su libertad en múltiples personajes emocionalmente complejos, cuya palpable realidad emanaría de la sensación de alienación y desconcierto que les producían las virtuosas certidumbres de la sociedad en la que estaban encuadrados.

3 Mercenario sin mercedes

Y si este parece pequeño peligro, veamos si le iguala o hace ventajas el de embestirse dos galeras por las proas en mitad del mar espacioso, las cuales, enclavijadas y trabadas, no le queda al soldado más espacio del que concede dos pies de tabla del espolón. Y, con todo esto, viendo que tiene delante de sí tantos ministros de la muerte que le amenazan cuantos cañones de artillería se asestan de la parte contraria, que no distan de su cuerpo una lanza, y, viendo que al primer descuido de los pies iría a visitar los profundos senos de Neptuno; y, con todo esto, con intrépido corazón, llevado de la honra que le incita, se pone a ser blanco de tanta arcabucería y procura pasar por tan estrecho paso al bajel contrario. Y lo que más es de admirar, que apenas uno ha caído donde no se podrá levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mesmo lugar, y si este también cae en el mar, que como a enemigo le aguarda, otro y otro le sucede, sin dar tiempo al tiempo de sus muertes: valentía y atrevimiento el mayor que se puede hallar en todos los trances de la guerra.

El Quijote, primera parte, capítulo XXXVIII

Ya desde los versos que a la posteridad dirigió el poeta ciego Homero, e incluso antes de él, los temas literarios más constantes han sido el amor y la guerra. Los poemas épicos que proliferaron entre los siglos xi y xv, que solían hablar de grandes caballeros entablando batalla con los infieles, fueron inicialmente memorizados y declamados por juglares que iban de pueblo en pueblo ganándose la vida con esos cantos. Al iniciarse las cruzadas, muchos de los temas, personajes y relatos de los famosos caballeros cristianos que habían viajado a Tierra Santa se incorporaron a los llamados en francés chansons de geste [cantares de gesta]. En algún momento del siglo xi aparecieron copistas que comenzaron a trasladar al papel esos cantos y que, al plasmarlos en caracteres latinos, crearon los primeros textos escritos en lenguas romances.

Muchos de los libros que circularon durante el boom alfabetizador que se produjo en el siglo xvi eran relatos épicos de ese tipo. Desde la publicación en 1516 del Orlando furioso de Ludovico Ariosto, uno de los primeros superventas internacionales,[111] hasta La Gerusalemme liberata [La Jerusalén libertada], de Torquato Tasso, de 1581, los poemas épicos que relataban las grandes gestas de los caballeros cristianos fijaron el patrón que seguiría la literatura popular. Dos de los grandes héroes de Tasso, los caballeros Tancredo y Rinaldo, aparecen en la estrofa cuadragésimo quinta del primer canto de La Jerusalén libertada, dedicado a describir, con el estilo de la poesía épica clásica, el encuentro de los héroes:

Viene Tancredo Bravo, y tan pujante,

Fuera Reynaldo, como el más valiente;

De hermoso talle y de gentil semblante,

Generoso, solícito y potente;

Si alguna sombra su valor brillante

Empaña, es la de amor loco, impaciente;

Nacido de una simple y breve vista

Que en un momento su razón conquista.[112]

Solo veinticuatro años después del enorme éxito que cosechó ese gran poema, Cervantes lanzó a su intrépido caballero, perdidamente enamorado, a surcar los gloriosos campos de Marte. Después de ver que «por el camino que iban venía hacía ellos una grande y espesa polvareda», el Quijote le dice a su escudero:

–Este es el día, ¡oh, Sancho!, en el cual se ha de ver el bien que me tiene guardado mi suerte. Este es el día, digo, en que se ha de

mostrar, tanto como en otro alguno, el valor de mi brazo, y en el que tengo de hacer obras que queden escritas en el libro de la fama por todos los venideros siglos. ¿Ves aquella polvareda que allí se levanta, Sancho? Pues toda es cuajada de un copiosísimo ejército que de diversas e innumerables gentes por allí viene marchando.

–A esa cuenta, dos deben de ser –dijo Sancho–, porque desta parte contraria se levanta asimismo otra semejante polvareda.[113]

Sin caber en sí de gozo ante la perspectiva de poder demostrar por fin sus arrestos interviniendo en el choque entre dos grandes ejércitos, el Quijote insta a Sancho a subirse a la colina más próxima para mejor ver a las tropas. Desde esa nueva atalaya, el hidalgo comienza a describir, con la profusión de detalles de un Ariosto o un Tasso, a todos los famosos caballeros y gigantes que divisa entre los dos ejércitos, absurdas invenciones de su imaginación que, como correspondía, no carecían de armas, escudos y poderes; todo ello ante la enorme estupefacción de Sancho, al que la enorme polvareda le impide ver nada:

Estaba Sancho Panza colgado de sus palabras, sin hablar ninguna, y de

cuando en cuando volvía la cabeza a ver si veía los caballeros y gigantes que su amo nombraba; y, como no descubría a ninguno, le dijo:

–Señor, encomiendo al diablo hombre, ni gigante, ni caballero de cuantos vuestra merced dice parece por todo esto, a lo menos, yo no los veo; quizá todo debe ser encantamiento, como las fantasmas de anoche.

–¿Cómo dices eso? –respondió don Quijote–. ¿No oyes el relinchar de los caballos, el tocar de los clarines, el ruido de los atambores?

–No oigo otra cosa –respondió Sancho–, sino muchos balidos de ovejas y carneros.[114]

Evidentemente, el encuentro de los héroes que presenta Cervantes constituye una sátira descarada. Sin embargo, su visión del campo de batalla no solo difiere de la de Tasso por su vertiente cómica, por lo pormenorizado de la descripción, la belleza de los versos o por alguna otra razón puramente estética. Difiere porque la prosa de Tasso describe, para él mismo y para sus lectores, la esencia de la guerra, en tanto que Cervantes describe cómo la percibe, de manera acertada o errónea, la gente. Aunque ambas descripciones concuerdan con la definición de poesía aristotélica, ya que no refieren lo que ocurrió sino lo que podría ocurrir, Cervantes, al trasladar la experiencia de sus lectores al espacio que hay entre sus personajes y su forma de ver el mundo, da un paso decisivo hacia lo que el mundo moderno entiende por ficción.

Como había sufrido la guerra en sus propias carnes, Cervantes sabía que, en realidad, combatir no tenía nada de la belleza, la emoción y el esplendor que las novelas de caballerías le atribuían. Lo que desde lejos decimos sobre la guerra, la perspectiva cenital, siempre la desmiente la experiencia de quienes arriesgan su vida en el frente. Para los hombres que mueren en las guerras –los soldados de a pie y los mosqueteros que disparan a las líneas enemigas, los alieres que saltan de pasarela en pasarela bajo el fuego de los arcabuces–, la experiencia es más parecida, aunque mucho más trágica, a la de una oveja que, perdida en medio de una enorme polvareda, no hace más que balar.

Sin embargo, Cervantes también tenía el mayor de los respetos por la vocación castrense, por el coraje que inducía a un hombre a arriesgar la vida por una causa noble y por las enormes penalidades que sufrían quienes, como él, habían corrido esos riesgos y habían perecido o sobrevivido. Aunque al hablar de la guerra y de quienes se enriquecían con ella se mostrara implacablemente irónico, también anhelaba vivir en una época en la que quienes destacaban en el campo de batalla por su honor y valor fueran recompensados con la admiración y la dignidad que merecían. Esta tensión, como muchas otras en la personalidad de Cervantes, entró a formar parte de la peculiar amistad que iba surgiendo entre sus dos personajes más emblemáticos, porque cada vez que el Quijote se pone poético

al referirse a la guerra, tiene el contrapeso del imperturbable pacifismo de Sancho, y todas las tundas que sin contemplaciones reciben uno u otro desatan tantas sensatas reprobaciones del escudero como piadosas justificaciones de su amo. Como le dice con orgullo el Quijote a Sancho después de que su arremetida contra los molinos de viento lo dejara torcido sobre la montura:

–… si no me quejo del dolor, es porque no es dado a los caballeros andantes quejarse de herida alguna, aunque se le salgan las tripas por ella.

–Si eso es así, no tengo yo que replicar –respondió Sancho–; pero sabe Dios si yo me holgara que vuestra merced se quejara cuando alguna cosa le doliera. De mí sé decir que me he de quejar del más pequeño dolor que tenga, si ya no se entiende también con los escuderos de los caballeros andantes eso del no quejarse.[115]

Respecto a la guerra, como en todo lo demás, el Quijote y Sancho logran mantener una frágil tregua en el campo de batalla de los encontrados sentimientos del propio Cervantes.

Como engañando a la muerte, el destino había encontrado realmente una manera de privar a Cervantes de una mano, aunque no fuera la derecha, reclamada por la ley. Dos años después de su apresurada marcha de España, recibiría tres arcabuzazos mientras abordaba una galera otomana frente a la costa griega, con lo que perdería para siempre el uso de la mano izquierda. Como posteriormente escribiría en su autobiográfico Viaje del Parnaso, con el acostumbrado guiño a la astucia del destino, «Bien sé que en la naval dura palestra / perdiste el movimiento de la mano / izquierda, para gloria de la diestra».[116] Después de herir a Sigura en duelo, el aterrado joven de veintiún años había abandonado Madrid a la carrera y también la vida literaria a la que allí aspiraba; primero regresó a Sevilla, pero pronto comprendió que en ningún lugar del territorio español podría estar a salvo de una sentencia

que exigía su busca y captura dondequiera que España ejerciera su dominio.

Así fue como en diciembre de 1569 Cervantes se encontró en Roma, donde solicitó servir como chambelán en casa del hijo del duque de Altri, un sacerdote llamado Giulio Acquaviva, que solo tenía un año más que él. Entretanto, en Madrid su padre Rodrigo buscaba documentos que demostraran la pureza de sangre de su hijo y su condición de hidalgo –miembro de la baja nobleza; es decir, «hijo de alguien»–, algo imprescindible para estar al servicio de un prelado. Lo logró y en febrero del año siguiente Cervantes comenzó su trabajo. Con todo, esa situación no iba a durar, porque el poderoso y joven Acquaviva fue nombrado cardenal en mayo de 1570, con lo que Cervantes perdió su puesto.

El hecho de vivir en Roma, que estaba bajo la jurisdicción del Papado, no del rey de España, concedía a Cervantes cierta protección frente a su sentencia, aunque caminaba por unas calles que, para su amigo Luis Gálvez de Montalvo, eran un pozo de ignominia y donde «Las cárceles [están] llenas de españoles… Las calles llenas de putanas… [y] donde se topa a cada paso un vicario de Cristo».[117] En cualquier caso, sabía que harían falta servicios extraordinarios para poder limpiar su nombre y regresar en algún momento a su patria; de manera que, cuando al año siguiente el Imperio otomano le ofreció la oportunidad de prestarlos, ese involuntario exiliado no dudó en lanzarse a la guerra para defender su fe.

El poder y la influencia de los turcos no habían dejado de aumentar en el Mediterráneo y Europa Oriental desde comienzos del siglo xvi, con lo que, en el verano de 1570, el almirante Uluç-Ali, con el respaldo de una armada dirigida por Piali Pachá, atacó la isla de Chipre, donde pasó a cuchillo a miles de cristianos.[118] Venecia, la potencia europea con mayor presencia en la isla, movilizó inmediatamente su diplomacia para organizar una coalición que acudiera a defender Chipre. En concreto, Venecia buscó ayuda en el Papado y en Felipe II, quien, preocupado por los ataques de los piratas berberiscos en la costa meridional española, se dedicaba al mismo tiempo a reprimir una rebelión de moriscos en su propio territorio. En mayo de 1571, las tres potencias superaron lo

suficiente sus mutuas desconfianzas como para constituir la Liga Santa y comenzaron a preparar una contraofensiva de gran envergadura contra la flota otomana.

En medio de esa masiva movilización, Cervantes consiguió llegar a Nápoles. Debió de parecerle que ya estaba allí media España. Y, lo que es más importante, su hermano Rodrigo había llegado en compañía de Diego de Urbina. Los de Urbina habían contribuido a sofocar la rebelión de las Alpujarras granadinas y ahora reclutaban nuevos soldados para sustituir a los que habían muerto en esas violentas jornadas. Cervantes debió de alegrarse sobremanera de poder abrazar a su hermano después de una separación de varios años y se preparó para participar junto a él en una importante y noble aventura.

El escritor entró en la compañía de Urbina en calidad de arcabucero. Eso suponía que, además de la pesada e incómoda arma que esgrimiría en combate, recibió un espléndido uniforme compuesto por gregüescos de rayas rojas y amarillas, gorguera, cota de cuero, jubón rojo, medias y zapatos cerrados con hebilla. Tan vistosa era la indumentaria que a los arcabuceros se los llamaba papagayos.[119]

El 8 de agosto Miguel y Rodrigo bajaban por unas calles en cuesta hacia el puerto de la bahía de Nápoles y contemplaban maravillados los destellos que lanzaba el agua en torno a las islas de Isquia y Capri, mientras la bahía se iba llenando con los buques de don Juan de Austria. Don Juan permanecería durante esa semana en el lugar para recibir el bastón cubierto de pedrería que simbolizaba su autoridad sobre la flota de la Liga Santa y para organizar a las tropas concentradas en Nápoles. Al final de esa semana la flota puso rumbo sur, hacia el puerto siciliano de Mesina, última escala antes de rodear la bota italiana para enfrentarse a los turcos. En esta ocasión lo acompañaban los hermanos Cervantes.

En Mesina, las fiestas y preparativos bélicos estaban llegando a su punto culminante. Allí Miguel y Rodrigo se encontraron con amigos de España y parientes de lugares más lejanos. Miguel se reencontró con algunos miembros de su círculo literario, poetas como Juan Rufo, Gabriel López Maldonado e incluso el anciano al que más tarde consideraría su mentor poético, Pedro Laínez.[120] Después de

más de dos semanas ultimando planes, cargando buques, engrasando armas de mano y cañones, y esperando en el puerto a que pasaran las tormentas, el 16 de septiembre todo Mesina acudió a contemplar el espectáculo que ofrecían las más de trescientas naves que levaban anclas enarbolando las enseñas española, papal y veneciana, así como las de otras muchas naciones y ciudades-Estado que habían prestado a su gente para esa cruzada.

Después de la despedida, la vida a bordo de la Marquesa fue una gran decepción. No cabe duda de que la experiencia aportó colorido a la posterior descripción que hizo Cervantes de los buques: «Aquellas marítimas casas, adonde lo más del tiempo maltratan las chinches, roban los forzados, enfadan los marineros, destruyen los ratones y fatigan las maretas».[121] Pero algo más que fatigas sacó de esa travesía. Pasadas dos semanas, cuando la armada avanzaba cautelosamente por el Adriático en busca de la flota de Uluç-Ali, Cervantes quedó bajo cubierta, temblando de fiebre. Aun en las mejores circunstancias, la vida en el vientre de una galera como la Marquesa debía de ser prácticamente insoportable; solo cabe esperar que Cervantes, en pleno azote de la malaria, estuviera casi siempre delirando. El hedor de los excrementos humanos y la escasez o ausencia de ventilación debían de ser inaguantables; la comida, repulsiva, y las náuseas que causaba el movimiento del barco no podía sino acentuarlas el hecho de que muchos de esos hombres, hasta hace bien poco de secano, no dejaran de vomitar.

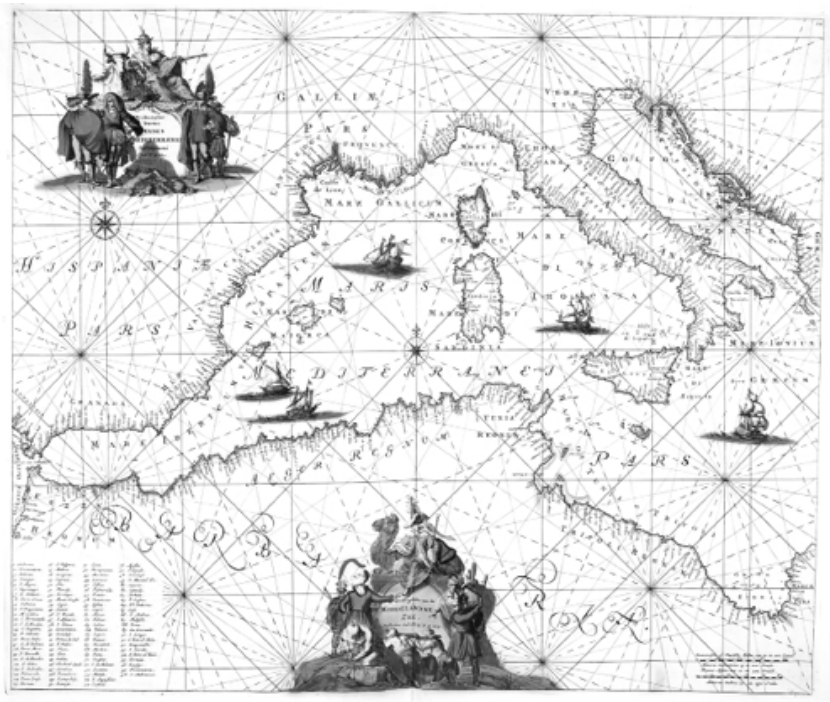
Para colmo, las rencillas entre los príncipes cristianos estuvieron a punto de dar al traste con la empresa. En realidad, eso es lo que podría haber ocurrido de no haberse sabido el 4 de octubre que Chipre, para cuya defensa se había constituido la Liga, había caído dos meses antes. Lo más trágico fue que esa coalición tuviera conocimiento de que el líder otomano Mustafá Pachá, enfurecido por los muchos hombres que había perdido durante su largo cerco a la isla, incumpliera las condiciones de la rendición y enviara a la esclavitud a los cautivos y matara a los generales venecianos. Especialmente espeluznante fue el final que tuvo Marco Antonio Bragadin, el gobernador veneciano que defendió la isla y negoció la rendición: después de desollarlo vivo, su piel se rellenó con paja y se colgó del mástil de la nave de Mustafá.[122] La conmoción que produjo tal atropello acabó con las disensiones y los enfrentados

príncipes renovaron su compromiso, en esta ocasión para vengarse.

La mañana del 7 de octubre la armada de la Liga Santa atacó a la flota otomana frente a las costas griegas, en el golfo de Lepanto. En esa época, justo antes de que la incorporación de cañoneras a los costados de los buques revolucionara la guerra naval a finales del siglo xvi, las batallas marítimas solían librarse cerca de la costa por medio de galeras largas y de poco calado, propulsadas a remo por cientos de galeotes encadenados. Las batallas solo se ganaban con el abordaje de las naves y el sometimiento de su tripulación, de manera que en cualquier ofensiva lo esencial era que los soldados se acercaran lo suficiente para disparar y matar a los enemigos, y así poder proceder al abordaje y hacerse con el control del buque.

Las acciones de Cervantes en este momento demuestran en parte su temple, un valor del que muchos otros darían fe posteriormente. Cuando Diego de Urbina le ordenó que se quedara bajo cubierta por su enfermedad, él se negó, gritando que el «capitán le pusiese en la parte y lugar que fuese más peligrosa; y que allí estaría y moriría peleando, como dicho tenía». Comprobando su decisión, Urbina le «entregó el lugar del esquife con doce soldados, a donde vio este testigo, que peleó muy valientemente como buen soldado contra los dichos turcos».[123] Tan intensos fueron los combates de ese día, y tantos los muertos y heridos, que las aguas del golfo se tornaron de color carmesí.

Mapa del Mediterráneo, tomado del Atlas de Frederik de Wit, Ámsterdam, 1695. Biblioteca John Work Garrett, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.



Al finalizar la batalla, las fuerzas de la Liga se alzaron con la victoria y unos quince mil esclavos cristianos fueron liberados de las bodegas de las naves enemigas. Cervantes, que sufrió lo suyo al regresar de Lepanto a Sicilia, y que se pasó los siguientes seis meses recuperándose de sus heridas en un hospital de Mesina, se convirtió en un héroe de esa trascendental batalla, que pasaría a la historia como una de las principales victorias españolas y que para el escritor siempre sería un glorioso recordatorio de lo que suponían el valor, el sacrificio y el honor verdaderos.

¿Podemos siquiera imaginarnos la ambivalencia con la que Cervantes debía de ver la guerra? Por una parte, sus vivencias en Lepanto habían dejado constancia de lo profundas que eran sus convicciones y la intensidad de su valor, y le habían demostrado la inusitada bravura de los compañeros que habían caído a su alrededor y de los que habían sobrevivido para continuar la lucha. En lo más profundo de su ser, su autoestima iba ligada a sus

hazañas como soldado. Por otra parte, cuando por fin regresó a España –destrozado, herido y sin recompensa alguna–, también había visto de qué manera la implacable maquinaria del complejo industrial-militar del naciente Estado moderno enfangaba y escupía sin contemplaciones sobre el fruto de los sacrificios propios y ajenos.

No resulta gratuito aludir a la advertencia que Eisenhower hizo a Estados Unidos. Como ha señalado el eminente historiador Geoffrey Parker, «la expansión de la administración militar constituyó un poderoso estímulo para el desarrollo burocrático en Europa».[124] Al mismo tiempo, el crecimiento del complejo bélico lo sufragó totalmente una banca internacional adicta a los intereses que generaban sus masivos préstamos a Estados que constantemente se veían al borde de la quiebra. En realidad, después de la primera de Felipe II vinieron otras seis entre finales del siglo xvi y mediados del xvii. El resultado fue un continente en el que gran parte de los países estaba en guerra casi siempre y en el que el Imperio español, durante la primera mitad del siglo xvii, no conoció ni un año de paz.[125]

Con todo, por difícil que al propio Cervantes le resultara sobrellevar esa ambivalencia, es algo inherente a su innovación literaria. Aunque en muchos de sus escritos se ocupe de la guerra, podríamos decir que en el Quijote esta aparece casi siempre como algo negativo, ya que su protagonista fantasea con batallas y grandes ejércitos que, en realidad, no existen, y confunde a cabreros o mercaderes con soldados y caballeros, ante el enorme desconcierto de los primeros y generalmente en detrimento de la propia situación del hidalgo, ya de por sí lamentable.

En un fragmento del Quijote, de justificada fama, el acongojado caballero alude a un asunto muy querido de la retórica renacentista. En una venta, sentado al extremo de una larga mesa después de cenar, don Quijote se lanza a una espontánea perorata acerca de la superioridad de las armas sobre las letras, de la vida del guerrero sobre la del letrado. Comienza determinando cuál ha de ser el fin de cada forma de vida. La de las letras, proclama, tiene como «fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden». Aceptando

que es un «fin por cierto generoso y alto y digno de grande alabanza», insiste sin embargo en que no es «de tanta como merece aquel a que las armas atienden», y, con un sorprendente tono de superioridad moral, termina diciendo que el verdadero objeto de las armas es la paz.[126]

Cuando don Quijote habla, casi siempre es divertido. Incluso cuando se expresa con elocuencia, algo que no es infrecuente. En ese caso la comicidad emana de la seriedad con la que el caballero plantea, como si fueran totalmente convincentes, argumentos que a sus lectores, dado que en su época la guerra había cobrado una especie de permanencia industrial, les debían de parecer una reductio ad absurdum. La cuestión es que la convicción con la que el Quijote defiende la guerra expresa la propia convicción de Cervantes, en el sentido de que la mayor valentía radica en arriesgar la propia vida por una causa noble. Al mismo tiempo, gracias a la suspensión de sentimientos contrapuestos que permite la propia estructura narrativa creada por su escritura, los lectores tenemos ante nosotros tanto la absoluta aberración que constituye la creación por parte del naciente Estado moderno de una cultura bélica interminable como el razonamiento circular que justifica su inversión constante en la maquinaria bélica.

La ficción permite a Cervantes expresar sus angustiosos y contradictorios sentimientos respecto a la guerra, porque constituye un lenguaje que le facilita la creación de enunciados que son a un tiempo verdaderos y falsos, y cuyo conflicto interior nos induce a plantearnos por qué y cómo es posible que puedan ser ambas cosas a la vez. El discurso del caballero está imbuido de admiración por la vida del guerrero y por la rudeza que le permite sobrevivir, todo ello sin dejar, a renglón seguido, de ridiculizar la práctica bélica en la que se basa fundamentalmente la existencia del soldado, ni de atizar con astucia al Estado que pone en peligro la vida de sus combatientes, mientras les priva de las recompensas que les corresponderían.

Sobre el soldado, dice don Quijote:

no hay ninguno más pobre en la misma pobreza, porque está

atenido a la miseria de su paga, que viene o tarde o nunca […]. Y cuando esto no suceda, sino que el cielo piadoso le guarde y conserve sano y vivo, podrá ser que se quede en la mesma pobreza que antes estaba, y que sea menester que suceda uno y otro rencuentro, una y otra batalla, y que de todas salga vencedor, para medrar en algo. Pero estos milagros vense raras veces.

En realidad, el Quijote llega a la conclusión de que «a estos no se pueden premiar, sino con la mesma hacienda del señor a quien sirven».[127]

Un discurso público o un panfleto que hubiera defendido la necesidad de que la soldada saliera del bolsillo de la nobleza, por no hablar de la propia bolsa del rey, habría sido objeto de estricta censura; sin embargo, mucho más margen de maniobra tiene un caballero loco que se explaya sobre el valor relativo de las armas y las letras.[128] Al continuar su discurso, don Quijote muestra un sorprendente y preciso conocimiento del teatro bélico en el que Cervantes había perdido el uso de un miembro y casi la vida, y, en el pasaje con el que comencé este capítulo, se pone poético para glosar la valentía sin par de un soldado durante una batalla naval. Aquí Cervantes y don Quijote hablan al unísono, y muestran un reverencial asombro ante una escena en la que, como el autor escribe, «apenas uno ha caído donde no se podrá levantar hasta la fin del mundo, cuando otro ocupa su mesmo lugar».[129]

No cabe duda de que la descripción que con tanta intensidad hace don Quijote es certera. Esa mañana de octubre de 1571, en el golfo de Lepanto había tantas galeras españolas, amplias y de poco calado, que muchas más, ante la incapacidad de penetrar en la maraña de tablones que cubrían la superficie del agua, se vieron obligadas a esperar a la entrada. Ese día murieron por lo menos ocho mil compañeros de Cervantes, y entre los heridos se contabilizaron otros tantos. La pérdida de vidas turcas superó con mucho esas cifras y, según algunos historiadores, habría llegado incluso a las treinta mil.

Por infernal que fuera la batalla de Lepanto, en los treinta años que mediaron entre ese acontecimiento y la publicación de la gran

novela cervantina la maquinaria bélica se convirtió en un proveedor de muerte todavía más eficaz. En tierra, las batallas dieron lugar a prolongados sitios, alentados por innovaciones arquitectónicas que permitían a ciudades y pueblos provistos del armamento preciso aguantar arremetidas frontales. Esas localidades solo podían conquistarse mediante prolongados asedios que precisaban gran cantidad de recursos. En el mar, galeras como aquellas en las que había navegado Cervantes, que convertían las extensiones marinas en una especie de prolongación de las batallas terrestres, con soldados que saltaban de tablón en tablón para luchar directamente con el enemigo, fueron paulatinamente sustituidas por buques dotados de enorme cañonería en los costados, para que los del adversario se hundieran antes de que las tropas de uno u otro bando pudieran combatir cuerpo a cuerpo.

Esta mecanización de la guerra es lo que más lamenta el Caballero de la Triste Figura:

Bien hayan aquellos benditos siglos que carecieron de la espantable furia de aquestos endemoniados instrumentos de la artillería, a cuyo inventor tengo para mí que en el infierno se le está dando el premio de su diabólica invención, con la cual dio causa que un infame y cobarde brazo quite la vida a un valeroso caballero, y que, sin saber cómo o por dónde, en la mitad del coraje y brío que enciende y anima a los valientes pechos, llega una desmandada bala, disparada de quien quizá huyó y se espantó del resplandor que hizo el fuego al disparar de la maldita máquina, y corta y acaba en un instante los pensamientos y vida de quien la merecía gozar luengos siglos. Y, así, considerando esto, estoy por decir que en el alma me pesa de haber tomado este ejercicio de caballero andante en edad tan detestable como es esta en que ahora vivimos.[130]

Aquí, como en muchas otras ocasiones, Cervantes pone en boca de un insensato caballero errante, capaz de ofrecer momentos de enorme sabiduría y lucidez, palabras que ensalzan los actos de valentía individual y censuran la práctica bélica de su época. Está claro que con razón se enorgullecía del valor que lo había

conducido a enfrentarse a la muerte y a sobrevivir, pero también se aprecia claramente que esas palabras manan de un personaje cómico en su devoción a unos ideales que el mundo que lo rodea no valora y ni siquiera reconoce.

Esta actitud ambivalente hacia los males y en ocasiones las glorias de la guerra recorre toda la obra de Cervantes. Aunque estaba orgulloso de su propio servicio de armas, cuando publicó el Quijote Cervantes hacía tiempo que había renunciado a la posibilidad de que los actos de honor bélicos pudieran verse recompensados en vida. No obstante, en sus escritos este desengaño se traslada a un motivo que alienta toda su producción literaria: el choque inevitable e irresoluble entre los ideales y la realidad, un choque que ya forma parte del tejido de todo lo que ahora entendemos por ficción.

Es indudable que en ese conflicto los ideales sufren extraordinariamente; sin embargo, a pesar del justificado cinismo del autor, nunca se derriban por completo. En realidad, lo que a todos nos suele parecer más digno de respeto es que nuestros congéneres se aferren a sus ideales a pesar de los estragos que ocasiona una implacable realidad. La ficción le otorgó a Cervantes algo que ningún autor anterior había conseguido: yuxtaponer los ideales y su inevitable derrumbe, de tal manera que se obligara al lector a reconocer, a un tiempo, tanto el valor de esos ideales como el carácter tragicómico de su derrota. Y como describir el derrumbe de las expectativas le exigía partir de sus propias experiencias para imaginar cómo habían vivido otros esas expectativas, ir y venir entre el deseo y la decepción, entre las creencias y la traición a las mismas, o simplemente entre diferentes puntos de vista, todo eso insufló vida a los personajes que creaba, poniéndolos de relieve gracias al contraste entre sus ideas y las de sus semejantes.

Cuando don Quijote explica que la ventaja de las letras frente a las armas radica en que las primeras tienen como «fin poner en su punto la justicia distributiva y dar a cada uno lo que es suyo, entender y hacer que las buenas leyes se guarden», su afirmación cobra renovada importancia si se tiene en cuenta cómo utilizaba el Estado español la ley para mantener el poder y los privilegios de las principales élites sociales. En una escena del primer capítulo de la

segunda parte del Quijote los amigos del hidalgo, el barbero y el sacerdote, lo visitan en su casa, a la que ha regresado después de las aventuras relatadas en la primera parte. Después de una conversación sobre política y derecho en la que el Quijote se mofa del concepto de razón de Estado,[131] saliendo tan bien parado del lance que todos los presentes están casi convencidos de que está curado, al final acaba hablando de los caballeros errantes y pone de manifiesto que sus delirios siguen incólumes.

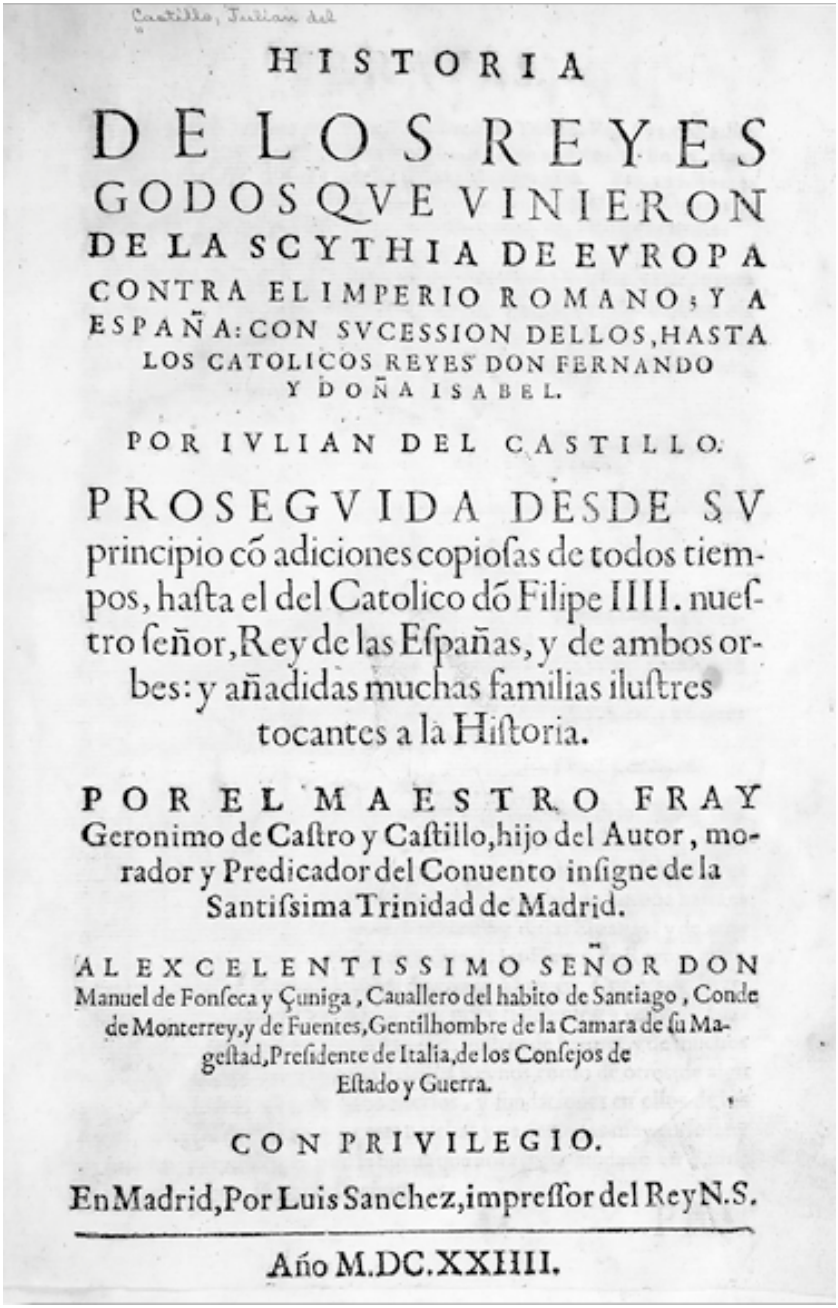
Como nos dice el narrador: «Y en el discurso de su plática vinieron a tratar en esto que llaman razón de estado y modos de gobierno, enmendando este abuso y condenando aquel; reformando una costumbre y desterrando otra».[132] El Quijote confirma las connotaciones políticas del concepto cuando, reflexionando sobre la desmedida especulación de que el Turco pudiera volver a atacar, ofrece consejo al rey Felipe III, diciendo así: «Aconsejárale yo que usara de una prevención, de la cual su Majestad la hora de agora debe estar muy ajeno de pensar en ella».[133] Las inmediatas y negativas respuestas de sus interlocutores demuestran que, al ofrecer a la Corona consejos no solicitados, don Quijote se adentra en un tema que suscita acalorados debates. En tanto que el cura piensa para sí que el Quijote, solo por el hecho de pensar en aconsejar al rey algo que quizá no haya pensado, parece que se despeña «de la alta cumbre» de su locura «hasta el profundo abismo» de su simplicidad, el barbero le espeta directamente que su propuesta se encuentra entre «la lista de los muchos advertimientos impertinentes que se suelen dar a los príncipes».

La propuesta del Quijote –que el rey convocara a todos los caballeros errantes del país, porque «tal podría venir entre ellos que solo bastase a destruir toda la potestad del Turco»– es la que los lectores esperaban desde hacía una década, porque reactivaba la locura que tanto los había deleitado en la primera parte del libro. Sin embargo, aunque Cervantes convierte el consejo del Quijote en algo inocuo en razón de su naturaleza fantástica, llama al mismo tiempo la atención sobre el hecho de que «esto que llaman razón de estado» es algo que en modo alguno tiene inspiración divina y que, en realidad, los súbditos del rey no dejaban de detectar abusos y, por tanto, de cuestionar la idea de que lo que justificaba las políticas y leyes era su regia procedencia.[134]

La cuestión era que el recién pergeñado Estado español y la burocracia que conllevaba habían concebido y puesto en marcha un enorme entramado ideológico y jurídico que debía sustentar la existencia y expansión de una maquinaria bélica frente a todo tipo de razones económicas y morales. A su vez, todo ese entramado se alimentaba de una versión oficial de la historia de España cuya producción la Corona no había dejado de encargar desde los primeros años del reinado de Carlos V hasta bien entrada la época cervantina.[135] En realidad, uno de los historiadores oficiales más influyentes de la época de Felipe III fue Antonio de Herrera y Tordesillas, el mismo censor encargado de aprobar la publicación del manuscrito de Cervantes en 1604. En consecuencia, el hombre que escribiría que son los príncipes quienes tienen la prerrogativa de otorgar leyes y orden al reino, no el reino a los príncipes, era el mismo que concedería al Quijote el derecho a ver la luz del día, comentando de pasada que daría «gusto y entretenimiento al pueblo».[136]

El objetivo de estas historias oficiales era retroadaptar, frente a la realidad de un presente atribulado y multicultural, la idea de que España tenía un origen religioso y cultural único que había sido perturbado por los invasores musulmanes a comienzos del siglo viii y que incluso posteriormente se encontraba asediado por enemigos foráneos e internos. En la propia portada de un libro de 1624 se establecía un vínculo directo entre los habitantes prerromanos de la Península Ibérica y Felipe IV, con lo que tácitamente se tachaban de excepcionales los casi 800 años de presencia árabe.

Julián del Castillo, Historia de los Reyes Godos, Madrid, Luis Sánchez, 1624. Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.



Castillo, Julian del

HISTORIA

DE LOS REYES

GODOS QVE VINIERON

DE LA SCYTHIA DE EVROPA

CONTRA EL IMPERIO ROMANO; Y A

ESPAÑA: CON SVCESSION DELLOS, HASTA

LOS CATOLICOS REYES DON FERNANDO

Y DOÑA ISABEL.

POR IVLIAN DEL CASTILLO.

PROSEGVIDA DESDE SV

principio cõ adiciones copioſas de todos tiem-

pos, haſta el del Catolico dõ Filipe IIII. nueſ-

tro ſeñor, Rey de las Eſpañas, y de ambos or-

bes: y añadidas muchas familias iluſtres

tocantes a la Hiſtoria.

POR EL MAESTRO FRAY

Geronimo de Caſtro y Caſtillo, hijo del Autor, mo-

rador y Predicador del Conuento inſigne de la

Santiſsima Trinidad de Madrid.

AL EXCELENTISSIMO SEÑOR DON

Manuel de Fonſeca y Çuniga, Cauallero del habito de Santiago, Conde

de Monterrey, y de Fuentes, Gentilhombre de la Camara de ſu Ma-

geſtad, Preſidente de Italia, de los Conſejos de

Eſtado y Guerra.

CON PRIVILEGIO.

En Madrid, Por Luis Sanchez, impreſſor del Rey N.S.

Año M.DC.XXIIII.

Esta ideología llegó a calar tanto que todavía continúa justificando,

de manera táctica y a veces incluso explícita, las políticas de España y Europa en la geopolítica posterior al 11 de septiembre de 2001, como cuando el expresidente del Gobierno español José María Aznar, en un discurso pronunciado en la Universidad de Georgetown en 2004, situó a España en una encrucijada transhistórica en la que la guerra contra el terrorismo se remontaba a la Reconquista de la Iberia medieval, aduciendo que «el problema que tiene España con el terrorismo de Al Qaeda e islámico […] no tiene nada que ver con las decisiones de Gobierno. Es preciso remontarse más de 1.300 años, hasta el siglo viii, al momento en que una España recientemente invadida por los moros se negó a convertirse en una pieza más del mundo islámico y comenzó una larga batalla para recuperar su identidad».[137]

Una de las herramientas decisivas para diseminar esa potente maquinaria de justificación de la consolidación del poder monárquico fue el concepto de razón de Estado, utilizado por Maquiavelo para aludir al derecho que tenían los príncipes de supeditar los medios que utilizaban para ejercer el poder al fin último que, según ellos, servía a los intereses del Estado. En tanto que el descarnado consejo que Maquiavelo dio a los príncipes sobre cuál era la mejor manera de imponerse en el ámbito de la Realpolitik había granjeado a su obra censuras de orden moral y un lugar en el Index librorum prohibitorum, el concepto de razón de Estado de Giovanni Botero, sobre el que se explayó en el libro homónimo publicado en 1589, comenzaba a defender una legitimidad del Estado basada en una concepción de la justicia que arrancaba de la soberanía popular.[138] Aunque Botero estaba reaccionando tanto contra Maquiavelo como contra Jean Bodin (Bodino), según él, una vez que la soberanía del Estado se consideraba justa, lo que el soberano decidiera vital para esa entidad bastaba para sofocar cualquier norma moral externa. En este sentido, sus teorías prolongaban, con un envoltorio más digerible, las justificaciones que Maquiavelo daba a las maquinaciones del príncipe.[139]

Las tesis de Botero se tradujeron al castellano en 1598 y el autor de la traducción no era otro que, una vez más, Antonio de Herrera y Tordesillas, el historiador oficial y censor que muy pocos años después daría su aprobación a la publicación del manuscrito de

Cervantes. Al reimprimirse su traducción en 1603, Herrera y Tordesillas sustituyó la dedicatoria original, en la que denostaba a Maquiavelo, por otra en la que no lo mencionaba en absoluto, con lo que se cercenaba cualquier vínculo entre la teoría de la razón de Estado y el mancillado pensamiento maquiavélico.[140] Este nuevo envoltorio para un concepto que en su día se había considerado anatema encajaba con su creciente difusión en los círculos intelectuales, ya que tanto los teóricos políticos como los letrados y también los jueces intentaban utilizarlo para justificar sus interpretaciones, potencialmente peculiares, de la ley.[141]

Después de escuchar asombrado la arenga del Quijote, el barbero relata una historia que pretende ridiculizar la capacidad del hidalgo para parecer sano, salvo en cualquier materia que tenga que ver con aventuras caballerescas. En esa anécdota, un loco que está a punto de salir del manicomio pone de manifiesto su demencia proclamándose Neptuno. Captando de inmediato la intención del barbero, el Quijote replica con este rayo de pasión envuelto en elocuencia:

Yo, señor barbero, no soy Neptuno el dios de las aguas, ni procuro que nadie me tenga por discreto, no lo siendo; solo me fatigo por dar a entender al mundo en el error en que está en no renovar en sí el felicísimo tiempo donde campeaba la orden de la andante caballería; pero no es merecedora la depravada edad nuestra de gozar tanto bien como el que gozaron las edades donde los andantes caballeros tomaron a su cargo y echaron sobre sus espaldas la defensa de los reinos, el amparo de las doncellas, el socorro de los huérfanos y pupilos, el castigo de los soberbios y el premio de los humildes. Los más de los caballeros que agora se usan, antes les crujen los damascos, los brocados y otras ricas telas de que se visten, que la malla con que se arman.[142]

Cervantes, que en muchas ocasiones arriesgó su vida por su país y su religión, puede aquí ridiculizar su propia ingenuidad, destripando al mismo tiempo a una sociedad tan esclava de las apariencias y la reputación que traiciona cualquier ideal por el que

merezca la pena luchar. Sin embargo, también hace descender a sus lectores al mar de la conciencia de sus personajes, permitiendo precisamente que se enfrenten sus diferentes visiones del mundo. Con su relato, el barbero pretende revelar al confuso anciano su incapacidad para percibir su propia demencia, pero don Quijote le demuestra que sabe exactamente lo que dice y replica que es más bien el mundo el que se equivoca, por haber sacrificado el verdadero valor ante los falsos ídolos de la vanidad y las apariencias. El barbero, un tanto alicaído por la acogida que ha tenido su relato, responde con una disculpa: «En verdad, señor don Quijote […], que no lo dije por tanto, y así me ayude Dios como fue buena mi intención, y que no debe vuestra merced sentirse».[143]

Una de las novelas más peculiares de Cervantes, El licenciado Vidriera, relata la historia del jovencísimo y bisoño Tomás Rodaja, al que dos estudiantes de Salamanca recogen para que sea su criado, con lo que accede a estudios que, de otra manera, no habría podido tener. Después de adquirir una educación libresca, Tomás conoce a un soldado llamado Diego de Valdivia, quien, obsequiándole con halagüeñas descripciones de la vida del soldado, que dejan de lado las penalidades del oficio, lo convence para que se vaya con él a Italia:

Puso las alabanzas en el cielo de la vida libre del soldado y de la libertad

de Italia; pero no le dijo nada del frío de las centinelas, del peligro de los asaltos, del espanto de las batallas, de la hambre de los cercos, de la ruina de las minas, con otras cosas deste jaez, que algunos las toman y tienen por añadiduras del peso de la soldadesca, y son la carga principal della.[144]

Rodaja decide irse con Valdivia, pero le arranca la promesa de que no se le exigirá alistarse y que, por tanto, no asumirá las obligaciones de la vida castrense.

A su regreso a Salamanca, Tomás rechaza las insinuaciones de una

mujer de mundo, que reacciona suministrándole un bebedizo amoroso que lo envenena y le produce un extraño delirio: queda convencido de que, al ser todo él de vidrio, cualquier mínimo contacto podría quebrarlo. Al asumir esa personalidad, Tomás se convierte en una especie de sabio idiota, que ofrece consejos en forma de cantinelas o sentencias, que podrían resumirse en la respuesta que da a un noble que pretende que lo acompañe a la corte: «Yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear».[145] En cierto sentido, Tomás se convierte en un personaje parecido a la Locura de Erasmo, que dice verdades que la gente educada se niega a airear.

Cuando Tomás se cura por fin de su demencia, no puede soportar a quienes se agolpan para solicitarle consejo y anuncia la decisión de irse con esta advertencia dirigida a una corte que «¡… alargas las esperanzas de los atrevidos pretendientes, y acortas las de los virtuosos encogidos, sustentas abundantemente a los truhanes desvergonzados y matas de hambre a los discretos vergonzosos!». Así decide volver con su amigo Valdivia a Flandes, en esta ocasión para dedicarse verdaderamente a la guerra y morir «prudente y valentísimo soldado».[146]

Por extraño que resulte en principio este relato, su lógica es patente si se enmarca en las actitudes que Cervantes mostraba respecto a la guerra, el servicio de armas y el honor. Al hablar a Tomás, Valdivia separa la realidad bélica de los ilusorios atributos de una vida de aventura. Tomás, al contrario que una persona real, al contrario que el propio Cervantes, solo se queda con una mitad de la historia, arrumbando la realidad de la guerra en aras de la imaginada vida de soldado que tan precariamente la representa. Aunque Tomás consigue las experiencias que desea, su regreso a España se ve empañado por la irrupción de su enfermedad. Sin embargo, Tomás sigue habitando una realidad dividida: aunque en este caso dispense verdades, solo puede hacerlo mediante una falsedad, una ilusión.

Podríamos decir que Tomás se ha convertido en la encarnación de una ficción, en gran medida tomada del patrón marcado por las vivencias de Cervantes y alimentada por el derrumbe de los ideales que lo impulsaron a arriesgar su vida y sacrificar un miembro para servir a su rey. Al final, Tomás opta por la realidad de la guerra y

recibe el premio más frecuente en ella, el que Rodrigo, hermano de Cervantes, había obtenido unos años antes en los campos de batalla flamencos, algo que el escritor no podía tener lejos de las mientes cuando escribió estas últimas palabras: «Dejando fama en su muerte de prudente y valentísimo soldado».[147]

En el extremo noreste de Sicilia, desde los muros de piedra que rodean la catedral de Mesina, situada en lo alto de una colina, se divisa, al otro lado del estrecho, la accidentada costa de la Italia continental, que a veces parece casi al alcance de la mano. La belleza de esas aguas color esmeralda oculta las traicioneras corrientes subterráneas que han llenado de pavor a generaciones de marineros, dando lugar a la leyenda de Escila, el monstruo que habitaba en los acantilados, y de Caribdis, un remolino permanente, que, junto a otras muchas penalidades, conspiraron para que el valeroso Odiseo no regresara a casa durante diez largos años, después de las épicas y trágicas pérdidas que Homero cantó en La Ilíada.

Convaleciente de las heridas que durante el resto de su vida serían un símbolo de su valor, recordándole su injusto destino, Cervantes debió de tener múltiples oportunidades de contemplar ese estrecho y de preguntarse si su propia odisea terminaría pronto como la del héroe mítico, con el largamente añorado retorno a lo que los griegos denominaban nostos, el hogar que alienta las nostálgicas remembranzas de un pasado que nunca podremos recuperar. Sin embargo, otros eran, y más tenebrosos, los planes que el destino tenía para él.

La travesía en dirección a Lepanto había sido mala, pero el regreso fue todavía peor. Milagrosamente recuperado de la malaria, Cervantes, que estaba gravemente herido y había languidecido durante semanas debajo de la cubierta con otros muchos heridos de guerra, aún continuaba sangrando y corría peligro de contraer una infección. Su suerte tampoco mejoró mucho cuando por fin llegó a Mesina y fue depositado en la cama de un hospital. De todos era sabido que en ellos moría más gente de la que sobrevivía. Sin embargo, pese a todo, salió adelante. Cuando por fin pudo incorporarse y comer, él y otros veteranos recibieron la visita de

don Juan de Austria, quien, rindiendo homenaje a sus servicios y su valor, otorgó al escritor un exiguo incremento de la soldada, autorizado por otro de los capitanes, el duque de Sessa. Cervantes aprovechó la ocasión para solicitar a ambos cartas de recomendación, que él esperaba le facilitaran el regreso a España y que sirvieran para borrar el oprobio que lo había obligado a abandonarla.

La cristiandad acogió la victoria en Lepanto prácticamente como un acontecimiento profético. El entorno del anciano papa Pío V temía que este muriera de felicidad al conocer la noticia (y parece que con razón, porque falleció en mayo del año siguiente) y el pontífice hizo saber a Felipe II que él mismo le ungiría emperador de Oriente si el monarca no cejaba en su empresa y tomaba también Constantinopla.[148] Alentado por la victoria en Lepanto, don Juan de Austria instó a su hermano mayor a convertirla en una capitulación total de los turcos, y él mismo dirigió las tropas que tomaron la ciudad de Túnez, donde en 1573 instaló una guarnición española compuesta por ocho mil hombres.[149] Sin embargo, Felipe no siguió adelante, ya que su atención tuvo que dirigirse más al norte, a las constantes revueltas en Flandes, y en dirección oeste, hacia la expansión en el Nuevo Mundo, de manera que la victoria en Lepanto fue algo pasajero.

Por su parte, los turcos, conmocionados por la inmensidad de su derrota en Lepanto y por la pérdida de Túnez, iniciaron de inmediato la reconstrucción de su armada, y llegado el verano de 1574 habían reunido otra todavía mayor que la anteriormente diezmada. Con ella pusieron rumbo a Túnez. Cervantes, recuperado hacía tiempo de sus heridas, comprendió que había perdido definitivamente el uso de la mano izquierda. Pese a todo, decidió quedarse con las tropas de don Juan de Austria, esperando ansioso la oportunidad de hacerse a la mar en Sicilia, donde la flota había invernado, y poder defender el destacamento que acababa de crearse en la cercana costa tunecina.

Sin embargo, sufriría una enorme decepción. Las tormentas impidieron zarpar a la armada de don Juan hasta que fue demasiado tarde y la flota turca reconquistó la fortaleza de La Goleta y la ciudad de Túnez, lo cual constituyó una demoledora

derrota para España y un virulento varapalo a la pretensión de dominar el Mediterráneo. La piratería que Felipe II había esperado suprimir al autorizar la campaña se reactivó con creces y el júbilo y el optimismo que Lepanto había desatado entre los cristianos dieron paso al miedo y la confusión. No tardó en quedar claro no solo que España era incapaz de repeler la amenaza que el islam suponía en el sur y el este, sino que tampoco podía hacer más para mantener el orden en los Países Bajos, heredados por Felipe, donde la disidencia religiosa, unida al malestar generado por gravosos impuestos, estaba produciendo algunos de los levantamientos más graves a los que el monarca tendría que enfrentarse.

Lo que era innegable era que los compromisos militares de España y sus ambiciones imperiales eran económicamente insostenibles. En la segunda mitad del siglo xvi se calcula que el país tenía permanentemente desplegados en diversos lugares del mundo a 150.000 hombres. Y el coste per cápita que suponía mantenerlos se triplicó entre mediados y finales de siglo.[150] Por otra parte, la sucesión aparentemente interminable de insurrecciones contra la autoridad de España, que a su vez desataba una represión cada vez más brutal, sobre todo en los Países Bajos, estaba minando la moral española, en los frentes y en el interior del país. Al mando del enviado de Felipe II, el temible duque de Alba, los tercios españoles temían permiso para exorcizar sus profundas frustraciones con la población de las ciudades holandesas que intentaban resistírseles, y en 1572 ejecutaron sistemáticamente a los dos mil hombres que componían una guarnición de la ciudad de Haarlem, lo cual tuvo como consecuencia que hasta oficiales españoles protestaran ante la Corona por los excesos de la guerra y sus enormes costes humanos y económicos.[151]

Aunque Cervantes no pudiera saberlo entonces, la interminable guerra de Flandes acabaría repercutiendo sobre él de una manera absolutamente devastadora. Después de combatir juntos en Italia y de sobrevivir los dos a su cautiverio en África, el pariente más cercano de Cervantes, su hermano Rodrigo, murió luchando en las guerras de Flandes. Y el escritor no fue el único que perdió a un hermano en ese conflicto: el de Felipe II, don Juan de Austria, también perdería la vida en los campos flamencos, aunque en circunstancias ligeramente menos heroicas, ya que sucumbió a una

septicemia ocasionada por una operación de hemorroides. Para Cervantes, que continuaría sirviendo en la milicia durante otros cuatro años en el Mediterráneo, la batalla contra el islam era la única y verdadera guerra santa. Se basaba en la fe religiosa, en el credo que lo definía como persona y en lo que su país y su rey representaban.

En esos años, Cervantes tuvo experiencia directa de la realidad de la guerra. Contempló cómo morían y quedaban mutiladas miles de personas, él sobrevivió por poco y, desde luego, no salió indemne. Pero también comprobó con qué facilidad se olvidaban los sacrificios que los hombres de carne y hueso hacían por Dios y por la patria, cómo la conveniencia pasaba por encima del valor y de qué manera las verdaderas ganancias obtenidas a costa de la vida de sus seres queridos se dejaban a un lado, se abandonaban por mor de otras causas, porque los cofres estaban vacíos, aunque los impuestos llevaran a los pobres a morir de hambre y la riqueza nobiliaria quedara intacta. Para un aguerrido veterano como él, el arte de la guerra había degenerado y ya no dependía de las hazañas de hombres valerosos, sino de la mecanizada y monótona labor de los Estados y de sus financieros. Como escribiría el teórico político Giovanni Botero el mismo año que Cervantes publicó su Quijote, «la guerra se prolonga tanto como se puede y su objetivo no es aplastar sino agotar, no es derrotar sino desgastar al enemigo. Este tipo de guerra depende por completo del dinero».[152]

En el otoño de 1574 Cervantes regresó a Nápoles, donde parece que por una vez alcanzó una felicidad que nunca volvería a tener. Poco sabemos de esa época, solo los retazos probablemente autobiográficos que ofrece el Viaje del Parnaso, un poema aparentemente dedicado a su propia vida. En él, Nápoles aparece envuelta en la nostálgica belleza de una existencia que ha quedado atrás y que se añora profundamente. Es posible que en esa ciudad Cervantes se enamorara de una mujer a la que llamará Silena. En La Galatea, publicada diez años después, Silena es el objeto de amor del poeta Lauso, alter ego del escritor en esta novela en clave. Durante todo ese año napolitano, también estuvo con él Laínez, al igual que muchos de los demás poetas que entrarían y saldrían de la vida de Cervantes.

Aunque no podemos saber si en Nápoles hubo una Silena de carne y hueso, Cervantes insinúa que con ella fue padre de su único hijo varón, un muchacho que en el poema figura con el nombre de Promontorio:

despabilé la vista, y pareciome

verme en medio de una ciudad famosa.

Admiración y grima el caso diome;

torné a mirar, porque el temor o engaño

no de mi buen discurso el paso tome.

Y díjeme a mí mismo: «No me engaño;

esta ciudad es Nápoles la ilustre,

que yo pisé sus rúas más de un año;

de Italia gloria, y aun del mundo lustre,

[…]

Llegose en esto a mí disimulado

un mi amigo, llamado Promontorio,

mancebo en días, pero gran soldado.

[…]

Mi amigo tiernamente me abrazaba,

y, con tenerme entre sus brazos, dijo

que del estar yo allí mucho dudaba;

llamome padre, y yo llamele hijo;

[…]

Díjome Promontorio: «Yo barrunto,

padre, que algún gran caso a vuestras canas

las trae tan lejos, ya semidifunto».

«En mis horas más frescas y tempranas

esta tierra habité, hijo», le dije,

«con fuerzas más brïosas y lozanas.

Pero la Voluntad, que a todos rige,

digo el querer del cielo, me ha traído

a parte que me alegra más que aflige».[153]

Si es cierto que encontró el amor y la felicidad en Nápoles, solo cabe preguntarse por qué decidió, un año después, marchar a España en compañía de su hermano Rodrigo. Quizá la relación se agriara, quizá Cervantes tuviera la intención de instalarse en su país para después llevarse a su familia. En La Galatea los tributos que Lauso rinde a Silena sufren el dolor de los celos, la peste que atenaza al joven devorado por la pasión. Sin embargo, esas ardientes palabras proceden de alguien más sabio, de un hombre que está al final de una vida muy azarosa, escarmentado por la experiencia, el sufrimiento y la pérdida. Si el joven engendró un hijo, el viejo vuelve la vista atrás con pesar y, al tiempo que acepta la suerte que el destino le ha deparado, parece lamentar no haber criado a ese vástago.

Cualesquiera que fueran sus intenciones, cuando se embarcó en Nápoles en septiembre de 1575 no solo marchaba para no regresar jamás, para no volver a ver a Silena o Promontorio, sino que tardaría más de cinco años en retornar a España. El tiempo era favorable a la navegación cuando Miguel y Rodrigo se hicieron a la mar ese día de septiembre, sin duda deseosos de llegar pronto a

Barcelona. Sin embargo, cerca de Córcega aparecieron tormentas y el barco de pasajeros en el que navegaban, el Sol, se separó de los tres buques del convoy que podrían haberle ofrecido cierta protección frente a los piratas. Así las cosas, antes de que pudieran reunirse con los demás y de encontrar refugio en un puerto español, fueron atacados por corsarios berberiscos, cuyos ágiles barcos, más rápidos que los demás, eran el azote del Mediterráneo.

Los hermanos, los demás pasajeros y la tripulación lucharon con valentía. Muchos resultaron heridos y murieron, entre ellos el capitán del Sol, antes de que la batalla terminara y los encadenados supervivientes fueran llevados a bordo del buque del famoso y temido pirata Dali Mami, un griego renegado. Entonces fue cuando aparecieron en el horizonte los demás buques de la flota, cuando ya era demasiado tarde para detener la trayectoria de unos barcos que, a mayor velocidad, se dirigían a Argel, hacia la esclavitud. Como afirma un personaje sobre la sensación que le produjo avistar el puerto de Argel, en una obra que Cervantes escribió años después, inspirada en su época de cautivo:

Cuando llegué cautivo y vi esta tierra

tan nombrada en el mundo, que en su seno

tantos piratas cubre, acoge y cierra,

no pude al llanto detener el freno.[154]

Resulta difícil creer que no fuera exactamente así como se sintió Cervantes al imaginar cuál iba a ser su destino.

4 Una imaginación cautiva

Y aunque la hambre y desnudez pudiera fatigarnos a veces, y aun casi siempre, ninguna cosa nos fatigaba tanto como oír y ver a cada paso las jamás vistas ni oídas crueldades que mi amo usaba con los cristianos. Cada día ahorcaba el suyo, empalaba a este, desorejaba a aquel; y esto por tan poca ocasión y tan sin ella, que los turcos conocían que lo hacía no más de por hacerlo, y por ser natural condición suya ser homicida de todo el género humano. Solo libró bien con él un soldado español llamado tal de Saavedra, el cual, con haber hecho cosas que quedarán en la memoria de aquellas gentes por muchos años, y todas por alcanzar libertad, jamás le dio palo, ni se lo mandó dar, ni le dijo mala palabra, y por la menor cosa de muchas que hizo temíamos todos que había de ser empalado; y así lo temió él más de una vez, y si no fuera porque el tiempo no da lugar, yo dijera ahora algo de lo que este soldado hizo, que fuera parte para entreteneros y admiraros harto mejor que con el cuento de mi historia.

El Quijote, primera parte, capítulo XL

Cuando los cautivos cristianos fueron conducidos ante el gobernador de Argel, el hombre que un día inventaría la ficción debió de creer que estaba a punto de morir. Quien iba a decidir su suerte, Hasán Pachá –pachá era el título que en el Imperio otomano recibían los gobernadores regionales–, era un renegado de origen italiano, también conocido como Hasán el Veneciano, famoso por su brutalidad y una sed de sangre cristiana avivada por el celo del converso. En presencia del pachá, a Cervantes no le faltaban razones para sospechar que su muerte sería lenta y dolorosa. Hasán empalaba constantemente a esclavos utilizando afiladas estacas de madera y, en castigo por intentar escapar, los dejaba morir lentamente a la vista de todos. Cuando la falta era menor, el esclavo podía acabar fácilmente con las orejas cortadas.

Por su parte, Cervantes no solo acababa de intentar escapar por segunda vez, sino que había ocultado a un grupo de cautivos cristianos durante siete meses en una cueva situada en los extensos terrenos de un alcaide que gobernaba uno de los distritos de Argel, y allí los había atendido mientras esperaban la llegada de un barco de rescate que él mismo había dispuesto. Mientras sus compañeros estaban ocultos, Hasán Pachá había asumido su nuevo cargo, haciéndose dueño de esos esclavos, por los que se creía posible pedir rescate.

El temerario plan de huida se había urdido medio año antes, en abril de 1577, cuando unos monjes mercedarios negociaron la entrega de un rescate por un nutrido número de cristianos cautivos, entre ellos Rodrigo, el hermano menor de Cervantes. Creyendo que Rodrigo no tardaría en estar en España, los hermanos acordaron que, a su regreso, este contratara una fragata armada con la que poder llevarse rápidamente a Miguel y sus compañeros. El lugar de encuentro estaba donde el jardín del alcaide lindaba con el litoral, a unos cinco kilómetros de la ciudad.[155] El jardinero, un esclavo cristiano llamado Juan, aceptó guardar en secreto la presencia de los cautivos mientras Cervantes iba y venía entre los baños de la ciudad (así se llamaban las cárceles en las que solían estar los cautivos) y la cueva, para proporcionarles provisiones. Poco podía esperar el grupo que las negociaciones se prolongaran durante tanto tiempo: hasta el 24 de agosto Rodrigo y otros 105 cautivos liberados no pusieron rumbo a España.

Aunque pueda parecernos extraño que un esclavo cristiano tuviera libertad para moverse como Cervantes lo hacía, era algo habitual en Argel. Los esclavos que no eran propiedad privada residían en alguno de los baños públicos, que, formados por una red de cuartos interconectados de varias plantas de altitud, se situaban en torno a un patio. En el más grande, el baño real, podían llegar a convivir hasta dos mil prisioneros. Las condiciones eran atroces. Sin embargo, a menos que estuvieran castigados u obligados a realizar un determinado trabajo, algo que ocurría con frecuencia, los esclavos, identificables como tales por los grilletes que siempre les rodeaban las piernas, tenían libertad para deambular por las calles de la ciudad durante el día.[156]

Hasta finales de septiembre Cervantes no formó realmente parte del grupo de cautivos y no se preparó para recibir a la esperada fragata. Sin embargo, la intentona de rescate se malogró por una mezcla de mala suerte y traición, ya que, cuando se procedió al desembarco, varios marineros españoles fueron avistados y capturados, y la fragata se vio obligada a retirarse. Entretanto, uno de los conspiradores, conocido como Gilder, que había ayudado a traer alimentos de la ciudad, perdió el temple y desveló el plan de huida a Hasán Pachá con la esperanza de salvar su propio pellejo. El pachá acordonó inmediatamente el jardín y detuvo a los hombres.

Cervantes había conseguido que su valor y sus excepcionales servicios al ejército de su majestad se reconocieran en cartas que llevaban el sello de mandatarios como don Juan de Austria, hermano del rey Felipe y almirante de su armada mediterránea, y del duque de Sessa, uno y otro en gran medida responsables de las iniciativas diplomáticas que en ese momento se desarrollaban para alcanzar una paz duradera entre España y los otomanos. Del mismo modo que don Juan había recompensado a Cervantes por sus servicios mientras se recuperaba de sus heridas en Sicilia, los halagos que las cartas le prodigaban transmitieron a sus captores musulmanes que debían de encontrarse ante un hombre de no poca importancia.

Con todo, de esa elevada consideración no siempre se derivaron ventajas para Cervantes. Aunque no cabe duda de que le benefició mucho no acabar trabajando en los campos, lo desanimó profundamente la cifra de quinientos escudos de oro que sus captores fijaron como rescate para él, ya que constituía una suma astronómica, que una familia corriente como la del escritor tardaría muchos años de trabajo incesante en reunir. De hecho, en varias ocasiones intentó convencer a esos captores de que no pertenecía a una familia adinerada y de que pocas posibilidades había de que llegaran a cobrar un rescate tan abultado, pero todo fue en vano. Se negaron a creer que un hombre que portaba tan impresionantes credenciales no valiera hasta la última moneda que por él se pedía.

Al presentarse ante el terrible gobernador de Argel, Cervantes debió de pensar que finalmente se había quedado sin suerte. En el intento de huida anterior, que le había llevado a cruzar el desierto en

dirección a la ciudad de Orán, situada a más de trescientos kilómetros de distancia, hasta que su guía lo abandonó, y la sed y el hambre lo obligaron a regresar, el gobernador anterior, Ramadán Pachá, le había perdonado la vida, sin llegar a imponerle ningún castigo grave (aunque, según la mayoría de los criterios actuales, las cadenas que llevaba y los golpes que recibió eran algo absolutamente brutal). Su propietario en ese momento, el pirata Dali Mami, quien lo había apresado al capturar el Sol, estaba en alta mar, y Ramadán, hecho de otra pasta diferente a la de Hasán Pachá, era conocido por la sensatez y el carácter benéfico de su gobierno (aunque también podía ser brutal y vengativo, ya que, al enterarse de la muerte de un morisco en España, ordenó que quemaran vivo a un sacerdote cautivo en Argel).[157]

En vista de lo diferente que era la reputación de Hasán, Cervantes tenía muchas razones para ocultar o minimizar su propio papel en la intentona de evasión más reciente. Sin embargo, según las declaraciones posteriormente firmadas por una docena de testigos, dio un paso adelante, miró fijamente al pachá y asumió toda la responsabilidad de la empresa. Llegó incluso a insistir en que los demás hombres eran del todo inocentes y que él los había engatusado y engañado para que se unieran a él en esa insensata aventura.

Hasán Pachá no podía por menos de sorprenderse de la audacia y el valor de ese hombre tullido pero apuesto, de ojos penetrantes, nariz aguileña y barba castaña clara. Hasán, que era bisexual, tenía esposa e hijos, pero mantenía relaciones con muchachos, después de haber crecido prestando servicios sexuales a hombres mayores y más poderosos. Con todo, no hay pruebas de que tuviera ese tipo de interés en el desaliñado y malnutrido prisionero que, con casi treinta años, ya no era en modo alguno el joven virginal que solía establecer relaciones con un hombre como Hasán. Por su parte, Cervantes solo tenía desprecio para los prisioneros que cedían a las tentaciones del sexo o de la apostasía para mejorar su situación. En una obra teatral que escribió años después sobre las penalidades de su cautiverio en Argel da el apellido de Sayavedra (muy parecido al segundo que él comenzaría a utilizar posteriormente) a un personaje que declara que prefiere «dejarse morir antes que pase / un punto el modo de vivir honesto».[158]

Por las razones que fuera, y en contra de lo esperado, Hasán ni mató ni torturó a ninguno de los cautivos. Solo Juan, el desventurado jardinero cristiano que los había ayudado a ocultarse y que llevaba víveres a la cueva, pagó su generosidad con la vida. Fue ejecutado mediante el bárbaro procedimiento de la «muerte a gancho», en la que la víctima era colgada cabeza abajo de un gancho de metal que le atravesaba los pies y torturada hasta que moría ahogándose en su propia sangre.[159] No era una muerte lenta y Cervantes y sus compañeros se vieron obligados a contemplarla de principio a fin. Aunque Cervantes seguramente sintió alivio al escapar a ese destino, un hombre de sus convicciones morales solo podía sumirse en un profundo sentimiento de culpa al contemplar el castigo que otro había sufrido en su lugar.

Nacido en Venecia en 1544, Hasán Pachá había sido capturado por corsarios cuando era adolescente y criado en la fe musulmana en Trípoli antes de pasar a ser propiedad de Uluç-Ali, almirante de la flota otomana. Es probable que fuera víctima de prácticas de pederastia, como era habitual en las relaciones entre los jenízaros de más edad y los piratas berberiscos y sus jóvenes «dueñas barbudas». Desde su ventajosa posición en la casa de Uluç-Ali fue escalando hasta convertirse en almirante de la flota turca, antes de ser nombrado gobernador de Argel.

«Giannizzero Soldato», tomado de Cesare Vecellio, Degli habiti antichi e moderni di tutto il mondo, Venecia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598. Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Giannizzero Soldato

En el mundo otomano, el islam era mucho más tolerante con la diversidad étnica o religiosa que el cristianismo. Musulmanes de cualquier procedencia podían beneficiarse de la movilidad social y el Mediterráneo estaba lleno de los llamados «turcos de profesión», un juego de palabras que aludía a los renegados o conversos al islam que se integraban en la vida militar y comercial del imperio y que en parte prosperaban al «profesar» su nueva fe. Según algunos cálculos, a mediados del siglo xvi más de la mitad de la población de Argel se componía de renegados. Incluso en ese entorno, el ascenso de Hasán había sido fulminante. Después de convertirse al islam, ascendió con rapidez en la burocracia otomana, desde el puesto de recaudador de impuestos hasta el de bey o gobernador de Argel en dos ocasiones.

En el siglo xvi, Argel se había granjeado una terrible y sobrecogedora fama entre los europeos y, sobre todo, entre los españoles. En 1570 era una próspera y bulliciosa capital mediterránea, pero su riqueza se debía casi por completo a un comercio de esclavos enormemente rentable y a los botines de los piratas. Argel, con una extensión amurallada de unos dos kilómetros y medio cuadrados y unos cien mil habitantes, era un entramado de estrechas y sinuosas callejuelas que separaban casas hechas de piedra ocre decoradas con múltiples azulejos. Colindantes con las murallas de la ciudad, grandes fincas, granjas y huertos salpicaban el campo. La élite musulmana de la ciudad vivía con enormes lujos en torno a baños repletos de esclavos que, en algunos casos, llegaron a veinticinco mil, y que, en medio de una miseria atroz, eran constantemente apaleados, torturados y ejecutados.[160]

La piratería o patente de corso, que así se llama cuando la autoriza un gobierno, se había convertido en un elemento fundamental de la vida mediterránea.[161] Los corsarios merodeaban por el mar, pero también hacían incursiones regulares en las costas de la cristiandad, y las localidades del litoral meridional de España estaban en plena zona de peligro.

Cuando los cautivos eran conducidos a Argel, pasaban por una especie de criba: a los niños y las mujeres se los podían vender a los hogares, a veces para ser esclavos sexuales, y en ocasiones los muchachos eran adoptados por jenízaros y se criaban en medio de

una cultura en la que, como Hasán Pachá, podían llegar muy alto. En este sentido, el entorno musulmán del siglo xvi permitía una movilidad social mucho mayor que el cristiano de la misma época, caracterizado tanto por el profundo miedo a los criptomusulmanes y criptojudíos como por una rígida estructura de clase.[162]

A los esclavos que, desde los orfebres a los albañiles, tenían una especial cualificación, se les ponía a trabajar en la ciudad, y aquellos considerados menos valiosos eran destinados, bien a labores agrícolas, bien, y estos eran los menos afortunados, a remar en las galeras berberiscas. Podemos decir casi con seguridad que, para estos esclavos, la vida era mucho más larga de lo que ellos mismos habrían deseado. En condiciones espantosas y encadenados a bancos, tenían que remar sin cesar y sin apenas alimento o agua. Los que se agotaban o caían enfermos eran azotados sin piedad y, cuando por fin expiraban, sus cuerpos eran arrojados por la borda del buque como los demás desechos.

Un trato muy diferente se dispensaba a los nobles y prisioneros a los que se atribuía más importancia social. Apartados de los demás, se los obligaba a escribir a sus familiares y patronos. Se exigía un rescate por cada uno de ellos y, en España, las órdenes trinitaria y mercedaria promovieron la aparición de extensas redes destinadas a sufragar los rescates y el regreso de los cautivos. Aunque en ocasiones tenían que trabajar con los esclavos de las ciudades, esto se hacía principalmente para incentivarlos a escribir a su familia y solicitar dinero. Servían para obtener rescates y para generar los codiciados ingresos que proporcionaban a las élites argelinas su acostumbrado esplendor. Gracias a las cartas de recomendación que llevaba consigo y que tanto se había afanado por conseguir, Miguel de Cervantes estaba en este último grupo.

Los cinco años que el escritor pasó en Argel dejaron una marca indeleble en su genio creador. Puede que muchos de los poemas incluidos en su primera novela, la pastoril La Galatea, los escribiera durante su estancia en los baños. Otro cautivo y querido compañero de Cervantes en Argel, el sacerdote y erudito portugués Antonio de Sosa, que tuvo muchas ocasiones de leer y escribir durante su cautiverio, señaló que Cervantes también solía trabajar en sus

poemas. En 1581 de Sosa regresó a España desde Argel, donde había estado cautivo unos cuatro años. Durante esa época observó la ciudad que era su prisión y a sus habitantes con mirada etnológica, y plasmó con todo detalle ideas y apariencias, costumbres e incluso el habla popular. Sus observaciones, que se publicarían en España en 1612 con el nombre de otro autor y en cinco volúmenes, se titularon Topografía e historia general de Argel, y constituyen, aún en nuestros días, una de las fuentes de conocimiento más valiosas tanto de la vida en uno de los lugares de intercambio cultural más destacados de comienzos de la Edad Moderna mediterránea como de la visión que los europeos tenían de la sociedad musulmana del momento.[163]

Su pasión por los libros y la lectura ayudó a hombres como de Sosa y Cervantes a mantenerse vivos durante su cautiverio, pero ser un bibliófilo también tenía sus riesgos en una sociedad que se regía por una de las religiones del Libro. En los primeros tiempos de su cautiverio, de Sosa vio en el mercado a un hombre que portaba un libro con hermosos grabados, se acercó corriendo a él y le pidió verlo. Cuando el hombre se percató de que un esclavo cristiano intentaba tocar el volumen, que resultó ser un ejemplar del Corán, lo golpeó virulentamente por su curiosidad, ya que se consideraba sacrílego que un infiel pusiera las manos en el texto sagrado.[164]

Poco después de la liberación y el regreso de Cervantes a España se publicó su primera novela, La Galatea, y se representaron varias de sus obras. En una de esas piezas dramáticas aparece por primera vez en un texto de Cervantes un personaje llamado Sayavedra. En dos obras posteriores aparecerían otros personajes de igual apellido u otro casi igual, Saavedra, siempre en relación con la etapa argelina de Cervantes. No solo estamos ante breves y ocasionales apariciones de Cervantes, como cuando brevemente se veía a Alfred Hitchcock en alguna de sus películas, bajándose de un autobús o de perfil al fondo de una escena. La cuestión es que, cuando escribió esa obra (entre 1581 y 1583), Saavedra no era todavía uno de los apellidos de Cervantes. Más bien lo adoptó poco después de comenzar a utilizarlo en su obra. Una vez adoptado, siempre apareció en las obras que publicó en calidad de segundo apellido y fue el que dio a su hija ilegítima Isabel cuando reconoció oficialmente su paternidad en 1584.[165]

Aunque ni su madre ni su padre se apellidaban Saavedra, un pariente lejano que también era poeta y soldado sí, aunque hay pocos indicios de que Cervantes y él pasaran mucho tiempo juntos. La principal motivación para elegir ese apellido radicaba en su relación casi mítica con un soldado del siglo xv llamado Juan de Sayavedra, capturado por los musulmanes durante los últimos años de la reconquista de Granada, y cuyas hazañas fueron inmortalizadas en un conocido poema de la época, El romance de Sayavedra. En él, el personaje histórico se enfrenta heroicamente con los musulmanes, pero quizá lo que más fama le diera, y la razón de que Cervantes eligiera su apellido, fue su captura por el enemigo y su perseverancia en el mantenimiento de los valores cristianos frente a las amenazas e incentivos que se le dieron para apostatar.

Después de aparecer en la obra Los tratos de Argel, un personaje llamado Saavedra figura también en la llamada «Historia del cautivo», que, aunque forma parte del Quijote, es muy probable que se escribiera mucho antes, en torno a 1589, y que se incluyera después en la novela. El apellido surge por tercera vez en una de las últimas comedias de Cervantes, publicada dentro de una colección de obras largas y entremeses. En esa pieza, llamada El gallardo español, el personaje de don Fernando Sayavedra tiene el papel estelar y se parece enormemente al Sayavedra histórico, ya que es un soldado destinado en el norte de África, que se familiariza con la cultura musulmana mientras defiende Orán, sitiada por los turcos.

En Los tratos de Argel, Sayavedra es el cautivo cristiano ejemplar y simboliza una virtud no mancillada por las tentaciones de la carne y la apostasía. Al tener conocimiento de la brutal ejecución de un esclavo cristiano como represalia por las noticias de que se había asesinado a un morisco en España, Sayavedra aconseja una estoica contención:

Deja el llanto, amigo, ya;

que no es bien que se haga duelo

por los que se van al cielo,

sino por quien queda acá:

que, aunque parece ofendida

a humanos ojos su suerte,

el acabar con tal muerte

es comenzar mejor vida.[166]

Aunque tanto en Los tratos de Argel como en El gallardo español hay personajes que llevan el apellido Sayavedra, en la «Historia del cautivo» que aparece en el Quijote solo se menciona a Saavedra de pasada, aunque de forma reveladora si tenemos en cuenta la extraña relación de Cervantes con Hasán Pachá. En el epígrafe con el que he iniciado este capítulo, el cautivo, que acaba de regresar a España, habla a los viajeros reunidos en la venta de sus días en Argel y llama su atención sobre un «soldado español llamado tal de Saavedra», que fue el único que plantó cara a Hasán Pachá, sin que este lo maltratara nunca.[167] En la historia que inventa sobre el amor entre un cautivo cristiano y la hermosa hija de un acaudalado funcionario, Cervantes rinde homenaje a su propia leyenda en Argel, sirviéndose de un apellido que, cuando él estaba cautivo, aún no era suyo.

Pero hace algo más, algo que nos permite conocer las interioridades de la ficción en el momento mismo de su invención. Cuando el narrador abandona su relato para ensalzar a un sustituto del autor, la perspectiva de la prosa se desplaza ligeramente desde el exterior hacia el interior, y abandona la descripción del aspecto externo del hombre para situarse en una posición privilegiada desde la que accede a su conciencia y sus emociones, señalando que Saavedra «lo temió él más de una vez [ser empalado]». Esta irrupción del recuerdo subjetivo del autor en el relato objetivo de una historia inventada pone de manifiesto la arquitectura del nuevo estilo cervantino. Su método genera una experiencia que solidariza al lector con el mundo que le abren las páginas del libro, mediante un expediente casi furtivo, el de atraérsele al marco de la historia creando una profundidad ilusoria; de este modo, el lector penetra

en las páginas de la obra para hablar con los personajes de un libro, un relato o un personaje ubicado en un lugar todavía más profundo de la historia.

Este procedimiento de crear profundidad ahondando en el espacio situado entre los narradores y sus relatos es la técnica que subyace en todo el Quijote. Al concentrarse hasta tal punto en la forma que tiene la gente de presentar el mundo y en cómo reacciona emocionalmente ante sus propias percepciones y las de los demás, Cervantes generó un tipo de escritura que refleja con más precisión nuestro propio mundo, porque incluye tanto nuestras representaciones del entorno como nuestra forma de percibirlas. Su novela acabó pareciéndose al acto de mirarnos en un espejo al tiempo que alzamos otro ante nosotros. Al igual que ese espejo, su libro retrata a personajes que hablan de libros y de otros personajes, entre ellos el propio Quijote, sus personajes e incluso su autor. El principal atractivo del libro emana de la ceguera que muestran esos personajes ante las perspectivas y motivaciones de los demás que los rodean y de la empatía que esa ceguera suscita. En otras palabras, los personajes se tornan algo bastante parecido a nosotros los lectores: gente que, con los límites que impone lo que ve y lo que sabe, se afana por comprender el mundo que la rodea, reaccionando con emociones a esos mismos límites.

Esta relación entre las emociones y los límites del conocimiento humano nace de la ciencia moderna.[168] Quienes investigan el cerebro creen que los seres humanos comparten ciertas emociones básicas con «animales inferiores, pero [que] las emociones derivadas o no básicas suelen ser privativas del ser humano».[169] En realidad, estas últimas, las emociones más singularmente humanas, están estrechamente relacionadas con los límites y las barreras que nos separan de los sentimientos y deseos de los demás. Nos enfurece que sobrepasen nuestros límites, como cuando hacen un desprecio a nuestro yo; nos entristece la pérdida de algo querido o la sensación de que aquellos a los que queremos no nos quieren o desean; nos avergüenza que se revele algo que queríamos mantener oculto. Se diría que una dimensión esencial de nuestra experiencia afectiva se sitúa en el horizonte de opacidad que caracteriza nuestra forma de percibir a los demás. Con sus técnicas narrativas, Cervantes se conectó con esa dimensión.

Al desarrollar esas técnicas, Cervantes también trasladó a la prosa la profunda transformación que se había observado en la forma que tenían los europeos de concebir y representar su lugar en el mundo. En la Edad Media, escritores, pensadores y artistas solían presentar a los agentes humanos como elementos plenamente integrados del cosmos, no como observadores y ni siquiera como habitantes de una realidad independiente. Al llegar el siglo xvii los diversos campos de la creatividad humana habían comenzado a dar por hecho que el individuo tenía un papel muy diferente, y su perspectiva y su experiencia comenzaron a ser un motivo central, tanto en las obras literarias como en la pintura y la arquitectura.[170] Al mismo tiempo, la filosofía de la naturaleza estaba comenzando a concebir el cosmos no como una extensión de la existencia humana, concentrada en una Tierra que era su centro, sino en un espacio extenso e incluso infinito, en el que el planeta no ocupaba un lugar privilegiado.

En las artes plásticas, la aparición de perspectivas individuales se aprecia todavía con más claridad. A comienzos del siglo xv el arquitecto Filippo Brunelleschi, que concibió el famoso duomo que corona la catedral de Florencia, Santa María del Fiore, partió de estudios ópticos anteriores para crear una pintura que indujera al observador a pensar que estaba ante algo real. En un famoso experimento, Brunelleschi colocó un cuadro del baptisterio, que había realizado siguiendo las normas de la perspectiva lineal, a la entrada de la inacabada catedral, mirando hacia el exterior. A continuación, hizo un agujero en el punto de fuga del cuadro e invitó a los observadores a mirar por él hacia el baptisterio. Ellos no lo sabían, pero lo que estaban viendo no era el baptisterio, sino un espejo que, situado a unos pocos metros, proyectaba hacia ellos la imagen pintada por Brunelleschi.

Aunque otros pintores anteriores se habían servido de la perspectiva lineal, después del experimento de Brunelleschi la práctica caló hondo y se difundió por toda Italia y el resto de Europa. Al contrario que en la pintura medieval, donde el tamaño de las figuras variaba en función de cuál fuera su importancia o santidad, las nuevas imágenes utilizarían el tamaño para trasmitir al espectador la sensación de profundidad y de espacio. Al mismo tiempo, la eficacia de la perspectiva lineal dependía de que el

observador se situara en un punto muy concreto respecto a la pintura. Como posteriormente comprobarían los escenógrafos al aplicar las técnicas de la perspectiva al pujante sector teatral, el único punto desde el que se puede tener una panorámica de un escenario desarrollado según las normas de la perspectiva es el que está situado delante de su punto de fuga. Las producciones teatrales creadas para la realeza no tardarían en aprovecharse de esta disparidad de posiciones estratégicas, de manera que únicamente el rey pudiera tener una perspectiva auténticamente realista del escenario, y que todos los demás se fueran apartando de ella en la proporción marcada por su posición social.[171]

La atención creciente a la singularidad de las perspectivas individuales sobre el mundo se puede apreciar fácilmente en la evolución del retrato. Retratistas como el alemán Alberto Durero comenzaron a dirigir su atención más a lo que de particular tenían los modelos como individuos que a la expresión de la grandeza de su posición, rango o importancia mediante una imaginería convencional. Entre los experimentos de Durero figuró un gran número de autorretratos, que delatan lo que para la época era una atención nunca vista por la persona del artista. Esta atención condujo a una tendencia al propio engrandecimiento, como cuando el artista parece adoptar la iconografía de Cristo, pero también se mostró proclive a minar cualquier concepción que viera en la obra una expresión no mediatizada del mundo.[172]

Alberto Durero, Autorretrato, 1500, fotografía de Archiv Gerstenberg/Ullstein Bild, a través de Getty Images.

Su breve aparición en cuadros de otros temas, como el esbozo que de sí mismo hizo en el anverso de un lienzo que presentaba un autorretrato mejor rematado, parecen recordarnos que esas representaciones son creaciones de un único hombre, al que de ese modo se ensalza; sin embargo, al mismo tiempo, sus creaciones se

ven humanizadas, se ponen en perspectiva en cuanto productos de una perspectiva única y, por tanto, limitada.[173]

A finales del siglo xvii pintores como Diego Velázquez, retratista de los Austrias en la corte española, utilizaban ya técnicas de perspectiva para expresar una nueva forma de entender el mundo y el lugar que en él ocupaban los seres humanos.[174]

Diego Velázquez, Las meninas, 1656. Fotografía de Universal History Archive/Getty Images.

En la perspectiva que sobre el mundo cortesano de Felipe IV nos

revela el asombroso cuadro de Las meninas de Velázquez vemos de qué manera el plano del lienzo del pintor que aparece dentro del cuadro constituye la frontera entre dos perspectivas que es imposible tener al mismo tiempo: no podemos apartarnos de la escena sin ser conscientes de que es imposible que un único observador vea todo lo que contiene.[175] El lugar absolutamente fundamental que ocupa el cuadro de Velázquez en la historia del arte europeo se debe a que puso de manifiesto una nueva forma de organizar y de comprender el conocimiento que se estaba asentando en la época.[176] Sin embargo, el otro gran ejemplo de esta transformación es el Quijote de Cervantes.[177]

Tanto Cervantes en sus escritos como Velázquez en sus lienzos plasman la intensidad de un mundo que estaba descubriendo la diferencia entre cómo veo yo el mundo y cómo es en realidad, cómo es para Dios y cómo es para otro ser humano. Se había arrancado el mundo de cuajo y lo había colocado en una caja para cada individuo, pero esa extirpación también llevaba consigo una experiencia mucho más compleja y trascendental. Una vez que el mundo se convirtió en algo portátil, una vez que medios como la imprenta, el teatro o la pintura se concibieron como algo que ofrecía una perspectiva singular sobre el conjunto del mundo, era inevitable que se volvieran sobre sí mismos. Al incorporar el mundo a su marco, necesariamente incorporaban el propio marco, y con él a quien realizaba el acto de enmarcar.[178]

En el estilo narrativo de Cervantes surgió una progresión similar, que fue de la mano de las sucesivas versiones que daba de su estancia en Argel. Poco a poco vamos viendo cómo pone de relieve su visión del mundo, incorporándola al propio mundo que describe. Se diría que Cervantes utilizaba el traumático recuerdo de su cautiverio para crear ficción y que, a su vez, se servía de esta para ir curando las heridas de su largo cautiverio.[179] Al escribir historias inventadas (no confesiones), para superar una intensa pena personal, Cervantes estaba inaugurando una utilización especialmente moderna de la literatura. En palabras del noruego Karl Ove Knausgaard, autor de la novela autobiográfica en seis volúmenes Mi lucha, «lo que descubrí cuando comencé a escribir mi primera novela fue que podía desaparecer en la escritura. El yo, y todas las dificultades y el dolor que con él se asocian, se

desvaneció». El autor atribuye esta disolución del yo en la escritura al carácter particular de esta, porque «como ningún otro medio, la literatura es capaz de rebasar los límites erigidos por la sociedad».[180] Y, en este caso, se puede entender «literatura» por «ficción», la forma de escribir que se especializa en forzar los límites y quizá incluso en mitigar el dolor que esos límites pueden engendrar.

Las víctimas de traumas graves suelen comenzar a afrontar el dolor de su experiencia recurriendo a un mecanismo de defensa llamado exteriorización, que consiste en narrar o dibujar algo que evoca el acontecimiento sin incluir al propio sujeto en ello. Se puede elegir a otro personaje como sustituto de la víctima, con lo que se puede relatar la historia, pero sin necesidad de que la víctima tenga que revivir el dolor emocional que produce. En algunos casos este proceso se puede entender como una especie de división del yo, en la que una parte recibe el peso del trauma, en tanto que la otra puede experimentarlo a distancia. Al adoptar el apellido Saavedra e incorporarlo a sus escritos en momentos clave, puede que Cervantes iniciara el proceso de superación de su traumático cautiverio en Argel.[181]

Con todo, mientras Cervantes afrontaba el trauma de sus propios recuerdos, su forma de hacerlo se reflejó en todos sus textos y tuvo repercusiones inmensas en el desarrollo de la ficción. Narró una y otra vez episodios de su cautiverio, introduciendo siempre variantes, como si escindirse como individuo le permitiera dividir la propia realidad en múltiples versiones. Todas podían ser ciertas, porque presentaban algún aspecto esencial de su experiencia, y también falsas, porque unas y otras se contradecían en aspectos importantes. En conjunto, no solo indagarían en lo ocurrido, sino en lo que podría haber ocurrido de otra manera y por qué. No solo indagarían en la realidad, sino en el deseo que, unas veces con éxito y otras sin él, siempre aspira a cambiarla.

Por otra parte, al plasmar la misma historia mediante diversos géneros, Cervantes logró innovar en uno de ellos incorporándole aspectos de otro. En concreto, eligió un episodio en parte recordado y en parte inventado de su cautiverio y lo convirtió en una obra teatral, creando múltiples personajes para indagar en diferentes

aspectos de la experiencia. Cuando posteriormente procedió a escribir la misma historia en prosa, ciertos elementos fundamentales de la versión teatral se trasladaron a la novelada, elementos que hoy consideramos rasgos típicos de los personajes de ficción.

El ejemplo más revelador de esta trasposición es la historia de una musulmana que se enamora de un cautivo cristiano, tema que constituye el núcleo de dos piezas teatrales y de la «Historia del cautivo». En Los tratos de Argel la determinación de Sayavedra se contrapone a la tentación del protagonista, Aurelio, de quien la hermosa y rica Zahara se ha enamorado. Silvia, amada a su vez por Aurelio, también es esclava, e igualmente ha captado la atención de Yzuf, esposo de Zahara. Con el telón de fondo del sufrimiento de los esclavos cristianos, Los tratos de Argel se centra en este cuadrángulo amoroso, analizando la tentación de abandonar los compromisos religiosos, culturales y personales a los que se enfrenta cualquier cautivo. Al utilizar técnicas dramáticas, Cervantes permitió a sus personajes, alternativamente, ocultar y revelar sus motivaciones, tanto a los demás personajes como al público.

Cervantes regresó a sus intrigas norteafricanas en una de las obras de teatro que publicó muchos años después, en la misma época que la segunda parte del Quijote. En esa pieza, Los baños de Argel, Zahara se ha convertido en Zara y su historia habla de una conversión en secreto al cristianismo y del amor por un esclavo cristiano. La historia de ambos termina bien, cuando el cristiano don Lope trama su huida y Zara se bautiza con el nombre de María. Las últimas palabras de la obra son de don Lope, que así se dirige al público:

No de la imaginación

este trato se sacó,

que la verdad lo fraguó

bien lejos de la ficción.

Dura en Argel este cuento

de amor y dulce memoria,

y es bien que verdad y historia

alegre al entendimiento.

Y aún hoy se hallarán en él

la ventana y el jardín.

Y aquí da este trato fin,

que no le tiene el de Argel.[182]

Aquí Cervantes utiliza el término «ficción» en su sentido tradicional: lo opuesto, pura y simplemente, a la verdad. Sin embargo, al mismo tiempo, pervierte el mandato horaciano (que la poesía deleite al tiempo que instruya) al insistir en que son la verdad y la historia las que propician el deleite, y no, precisamente, la poesía o una obra simplemente imaginaria. Con todo, un relato nos deleita (es decir, apela positivamente a nuestras emociones), cuando la verdad que transmite no equivale a la pura y simple descripción de lo ocurrido; es decir, cuando transmite una verdad que tiene un sentido íntimo, una verdad sobre nosotros mismos. En contra de lo que podríamos pensar, con la ficción no nos deleitamos por intentar escapar de la realidad, sino porque nos atrae otro tipo de realidad: la verdad emocional, subjetiva; la verdad sobre nosotros mismos.

En este fragmento aparece en dos ocasiones la palabra «trato», que también figura en el propio título Los tratos de Argel. La palabra trato alude a una negociación, un convenio o, simplemente, a la forma de tratar a alguien, pero aquí le permite a Cervantes referirse a la historia que acaba de relatar, al título de su obra anterior y al propio trato recibido en Argel, es decir, a la esclavitud que tan grabada a fuego lleva en la memoria. En los últimos versos de la obra, un personaje imaginario anuncia que lo que acaba de representarse no era imaginario sino verdadero; que la historia, tal como se ha contado, puede asumir la función que en su día solo

tuvo la poesía, de deleitar instruyendo, y que con esa creación el autor está dejando descansar sus propios tratos con Argel, aunque los tratos de Argel sigan como antaño. De este modo, con esta única declaración, Cervantes describe su invención de la ficción, partiendo de la negación del significado tradicional de la palabra: en forma de mentira desvelo la verdad, con lo que exorcizo mis demonios personales al crear una obra que deleitará a los demás mientras les proporciona un mayor entendimiento.[183]

Al dividirse para escribir sobre su propio trauma y utilizar después técnicas dramáticas para poder plasmar esa división, Cervantes consiguió fusionar dos elementos absolutamente esenciales para la invención de la ficción: la práctica de suspender los marcos de referencia que diferencian entre lo verdadero y lo imaginado, que acabaría denominándose suspensión de la incredulidad, y la capacidad del relato para desplazar el punto de vista y la identificación emocional del lector por un abanico casi ilimitado de personajes. Esta es la capacidad que otorga a la ficción la cualidad que consideramos una especie de empatía literaria, la sensación de estarnos poniendo en el lugar de otro. Al utilizar esta técnica para expresar ante los demás el dolor del cautiverio, Cervantes pudo comenzar a superar su propio trauma y, lo que es más importante, también cultivó la capacidad para imaginar las circunstancias y el sufrimiento ajenos. Al presentar realidades imaginadas como si fueran verdaderas, la ficción se convirtió en el vehículo perfecto para que Cervantes transformara el pasado, creando al mismo tiempo los medios para reformular el presente.

En este sentido, las técnicas de la ficción se han convertido, en el mundo moderno, en herramientas esenciales hasta para labores como el periodismo, que tan poco se presta a la ficción. Como declaró el reportero Matthieu Aikins en una entrevista concedida a Terry Gross en la cadena de radio NPR, después de que el primero recibiera la Medalla James Foley al Valor en el Periodismo que concede la Escuela Medill, «Lo que me motiva es intentar transmitir vidas no occidentales y darles una especie de relato, para que puedan cobrar vida como personajes humanos que nos preocupen». Para poder transmitir las vidas de quienes son distintos a nosotros de manera que nos preocupen, en primer lugar, un periodista como Aikins tiene que estar en los lugares donde esas personas viven,

convivir con aquellos de quienes nos informa. Sin embargo, para conseguir que los lectores se conmuevan con ellos, que sus vidas y sus sufrimientos sean –utilizando un concepto que Aikins toma de la filósofa Judith Butler– «compasibles», el periodista tiene que conseguir que «cobren vida como personajes que nos preocupen». En realidad, estudios recientes han confirmado que la lectura de obras de ficción literaria predispone a los lectores a identificarse con los demás.[184] Esto es exactamente lo que Cervantes hacía cuando convirtió su experiencia en Argel en la primera obra de ficción propiamente dicha de la historia.

Con el fin de narrar la «Historia del cautivo» en el Quijote, el caballero y sus compañeros se han alojado en una venta. Después de recibir a los reunidos con el elocuente discurso sobre las diferencias entre la vida dedicada al estudio y la vida del soldado del que ya hemos tenido ocasión de hablar, don Quijote pide que narre su historia al último personaje que ha llegado, un hombre acompañado por una misteriosa mujer embozada. Después sabremos que el hombre es un tal capitán Viedma, que acaba de regresar de un largo periodo de cautiverio en Argel y que narra a los viajeros su temeraria huida con la ayuda de Zoraida, una mujer de asombrosa belleza, hija de Agi Morato, uno de los hombres más ricos de Argel.

Agi Morato es la transliteración que hace Cervantes del nombre Hayi Murad, el de un acaudalado y poderoso ciudadano de Argel. Cuando el admiradísimo Abd al-Malik, más tarde sultán de Marruecos, acudió a cenar con Hayi Murad, puede que Cervantes los acompañara. Al-Malik conocía profundamente tanto la cultura árabe y la turca como las letras europeas, y hablaba con fluidez italiano y francés. Está claro que Cervantes lo admiraba y que en ocasiones se refirió a él, calificándolo de hombre de gran ingenio y generosidad, que gustaba de sentarse a la mesa como los europeos. El caso es que Hayi Murad vivía realmente con una hija conocida por su belleza, con la que más tarde contraería matrimonio Abd al-Malik, lo cual la convertiría en sultana. La muchacha se llamaba Zahara, lo cual nos permite albergar una sugerente conjetura: que entre el cautivo cristiano y la hermosa y rica musulmana hubiera una relación amorosa, real o imaginada. En el mundo real, cuando Abd al-Malik murió en 1578, Zahara contrajo segundas nupcias con Hasán Pachá, némesis y último propietario de Cervantes, con el que

se trasladó a Constantinopla.

Mientras Zahara seguía en casa de su padre, Cervantes debió de tener múltiples oportunidades de verla e incluso de relacionarse con ella, porque los esclavos cristianos podían acceder a hogares donde las mujeres se mostraban sin velo, y tenían muchas más oportunidades de comunicarse con las musulmanas que los propios hombres de su religión. No obstante, una musulmana que fuera sorprendida manteniendo relaciones sexuales con un cristiano podía tener un castigo atroz, en tanto que el hombre se vería inmediatamente en la tesitura de elegir entre la conversión al islam y el matrimonio, y la muerte. Sin embargo, la verdadera Zahara nunca huyó a España, con lo que, al margen de lo que los personajes de Cervantes pudieran afirmar, ese aspecto fundamental del relato es fruto de la imaginación del autor. De manera que, cuando escuchamos al excautivo Viedma decirles a sus contertulios que «Y así, estén vuestras mercedes atentos, y oirán un discurso verdadero, a quien podría ser que no llegasen los mentirosos que con curioso y pensado artificio suelen componerse»,[185] ya sabemos que estamos entrando de nuevo en el especial mundo cervantino.

En la «Historia del cautivo», Zoraida solo tiene ojos para el cautivo Viedma. Al contrario que en Los tratos de Argel, donde su amor es una tentación a la que hay que resistirse, aquí ella misma es una especie de cautiva: una mujer musulmana convertida en secreto al cristianismo. Al ver a Viedma, Zoraida llega a la conclusión de que él será quien la salve y la traslade a España. Los dos deben superar obstáculos lingüísticos, una posible traición y la vigilancia del padre de la muchacha, antes de lograr escapar en barco a España, donde recalan en la venta cuando van de camino a la patria chica de Viedma para contraer matrimonio.

Al igual que en Los baños de Argel, la historia de amor de Viedma y Zoraida tiene un final feliz, ya que sus amores son correspondidos y los dos logran escapar. De manera que, aunque no tenemos forma de saber si a la Zahara real la tentó alguna vez el cristianismo o el amor de un cristiano, está muy claro que el éxito de la huida de Viedma es fruto de la imaginación cautiva de Cervantes, donde la realidad y el recuerdo se tornan materia prima para crear nuevas y mejores versiones de la historia. En la ficción, el fracaso puede

volverse éxito, del mismo modo que la tragedia se puede vivir de manera vicaria.

Al mismo tiempo, la ficción permite que las identificaciones y simpatías del lector basculen entre puntos de vista contrapuestos y que incluso unos y otros las compartan. Como cualquier cristiano español de la época, Cervantes había sido adoctrinado para ver en el islam una religión herética y en los moros norteafricanos a enemigos naturales. No obstante, a pesar de todo eso, su escritura está llena de retratos positivos de ciertos musulmanes. Pocos pasajes literarios transmiten una desesperación tan conmovedora como la que manifiesta Agi Morato cuando los cristianos evadidos lo dejan en tierra sano y salvo, contemplando cómo su única hija abandona voluntariamente a su familia y su patria: «¡Vuelve, amada hija, vuelve a tierra, que todo te lo perdono; entrega a esos hombres ese dinero que ya es suyo, y vuelve a consolar a este triste padre tuyo que en esta desierta arena dejará la vida, si tú le dejas!».[186] Igualmente emocionante es el enorme conflicto que sufre Zoraida, que se debate entre, por una parte, su conciencia cristiana y el deseo de tener a Viedma, y, por otra, el tierno amor filial hacia un padre al que siempre se presenta como alguien cariñoso y afable. Después de cinco años de cautiverio y sufrimiento en Argel es fácil que Cervantes hubiera desarrollado un odio feroz a su pueblo y cultura. El hecho de que, más bien, ofreciera retratos tan afectuosos otorga todavía mayor credibilidad a la idea de que Cervantes era un hombre excepcionalmente compasivo.

La trasposición de esta historia de amor y de cautiverio, que supera límites temporales y de género literario, proporciona una instantánea íntima sobre la creación de la ficción por parte de Cervantes. En su producción dramática transformó el trauma de la violencia, los condicionantes de su cautiverio y su desesperado anhelo de libertad en versos que pronuncian muy diversos personajes y en los que insufló distintos aspectos de sus vivencias. Esos personajes se afanan por conocer los deseos e intenciones de quienes los rodean, unas veces escondiendo sus motivaciones a los demás y, otras, revelándoselas al público por medio de apartes. Esta técnica permitía a Cervantes entrar y salir de sus perspectivas, otorgando profundidad a las emociones y las experiencias. Al trasladar esos personajes a la prosa, conservó la profundidad y la

complejidad, pero añadiéndoles la capacidad que tiene el narrador para trasladar las simpatías y percepciones del lector a diferentes personajes en distintos momentos. Durante todo ese proceso, uno de sus temas principales siguió siendo el deseo de superar los condicionantes y las restricciones que pesan sobre él.[187]

En septiembre de 1579 Cervantes convenció al mercader valenciano Onofre Exarque para que comprara un gran buque y lo dispusiera para partir en cualquier momento, mientras él preparaba a unos sesenta cautivos de los baños para que se subieran al navío aprovechando la oscuridad de la noche. Cervantes no lo sabía, pero un exmonje renegado llamado Juan Blanco de Paz se enteró de lo que tramaban y, molesto por no haber sido incluido, pidió una audiencia al pachá, durante la cual le informó de los planes del escritor. Furioso al tener conocimiento de ese otro acto de rebeldía, el pachá ordenó el aislamiento de Cervantes durante medio año. Según dijo, Argel solo podía estar seguro si Cervantes quedaba a buen recaudo.

Durante sus cinco años de cautiverio en Argel, Cervantes intentó escaparse en cuatro ocasiones, siempre fallidas. El 19 de septiembre de 1580 lo subieron a un buque con otros cautivos propiedad de Hasán Pachá, que había recibido órdenes de regresar a Constantinopla. Casi con seguridad podemos decir que, de haber partido en ese navío, Cervantes nunca habría alcanzado la libertad. Ese mismo día el fraile trinitario Juan Gil se presentó ante el pachá con la intención de lograr la liberación de varios cautivos, entre ellos un noble llamado Jerónimo Palafox. Durante unas frenéticas negociaciones, los hombres del pachá insistieron en pedir la insólita suma de mil escudos. Al carecer de esa cifra, el sacerdote añadió doscientos escudos a los trescientos que le había entregado la familia de Cervantes para pagar su rescate. En el último minuto, Cervantes se vio libre de sus grilletes. Cabe suponer que Hasán Pachá no lamentó su marcha.

Mientras observaba cómo se alejaba el buque que podría haber sellado su destino, y que desde luego sellaba el de otros que transportaba en su lugar, Cervantes debió de sufrir el conflicto interno del que obtiene la libertad después de un largo periodo de

reclusión. Ansiaba regresar a España, pero lo atormentaba haber dejado a tantos tras de sí. Muchas eran las ocasiones en las que él, contando con su fortaleza de espíritu para sobrevivir, había antepuesto la suerte ajena a la suya. Ahora estaba libre, en tanto que otros seguirían siendo esclavos.

Por otra parte, antes de partir debía ocuparse de ciertos asuntos. Blanco de Paz, que lo había traicionado en su última intentona de evasión, ahora temía por su reputación y por su vida, e intentó limpiar su nombre calumniando a Cervantes y afirmando que, al haber engañado a los demás, este era responsable de su captura. A su regreso a España, Cervantes necesitaba que su reputación quedara libre de cualquier mácula, sobre todo porque era frecuente que se sospechara que los cautivos habían apostatado o que habían aceptado ser espías para obtener su libertad. El informe que elaboró antes de partir, que consistía en su propia relación de lo acaecido, junto a testimonios de una docena de compañeros de cautiverio, constituye uno de los retratos más profundos de los que disponemos de su periodo en Argel.

El 24 de octubre de 1580 Miguel de Cervantes se embarcó rumbo a España, tierra natal que volvería a pisar por primera vez en más de diez años. Ese día, al volver la vista hacia las temibles murallas del puerto de Argel mientras las velas hinchadas lo lanzaban hacia la libertad, seguramente pensó que su vuelta a casa sería como la que él dispensó años después al capitán Viedma, escribiendo que, al ver España, «todas nuestras pesadumbres y pobrezas se nos olvidaron de todo punto, como si no hubieran pasado por nosotros: tanto es el gusto de alcanzar la libertad perdida».[188] Como diría Ernest Hemingway, otro de sus grandes herederos literarios, al final de The Sun Also Rises [Fiesta], «es agradable imaginárselo, ¿verdad?».[189] Porque, lejos de olvidarse, los pesares y penurias de sus años de cautiverio lo acompañarían durante el resto de su vida, cerniéndose sobre su imaginación y determinando todos los aspectos de su creación literaria.

5 El mundo es un escenario

Miguel.- Seis tengo, con otros seis entremeses.

Pancracio.- Pues, ¿por qué no se representan?

Miguel.- Porque ni los autores me buscan, ni yo los voy a buscar a ellos.

Pancracio.- No deben de saber que vuesa merced las tiene.

Miguel.- Sí saben; pero, como tienen sus poetas paniaguados y les va bien con ellos, no buscan pan de trastrigo. Pero yo pienso darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan.

Viaje del Parnaso

Al revisar el letrero que colgaba de la entrada del corral de comedias en el que se iba a representar Los tratos de Argel, con un texto en mayúsculas que anunciaba comedia llamada Trato de Argel, hecha por Miguel de Cervantes, questuvo cautivo en él siete años,[190] Cervantes no podía más que sentirse profundamente orgulloso. Y ese sentimiento emanaría de su capacidad para haberse labrado un nombre como dramaturgo muy pocos años después de regresar de un largo cautiverio; pero lo más importante sería el orgullo de haberse empeñado en sobrevivir y volver para contarlo, lo cual podría explicar que se exagerara el número de años que había permanecido cautivo.

No había sido fácil regresar de Argel y, en su reinserción a una sociedad que cambiaba con rapidez, Cervantes tuvo que lidiar con muchos más problemas de los esperados. Desembarcó en Valencia en el otoño de 1580 y, aunque debía de anhelar profundamente ver a su familia en Madrid, se quedó en aquella ciudad hasta diciembre, a la espera de que las acusaciones de hacía diez años se borraran de

la memoria oficial. Está claro que, cuando se reencontró con su familia a finales de ese año, las tribulaciones económicas de sus parientes, agravadas por la edad y la sordera de su padre y por otra fallida relación de su hermana Magdalena, todavía pesaban sobre él, ya que lo primero que hizo fue solicitar al Consejo de Castilla acogerse a un programa destinado a ayudar a los cautivos rescatados a saldar sus deudas.

A partir de ese momento, las deudas serían la preocupación primordial en la vida de Cervantes, tal como lo habían sido en la de su padre. Su madre, Leonor, también empeñó su considerable repertorio de argucias en la solución del problema, ya que consiguió una licencia para exportar, desde Valencia hasta Argel, bienes comerciales por valor de dos mil ducados, con cuyos beneficios pretendía devolver lo que había costado el rescate de Miguel, pero su plan falló también. De manera que, sin apenas tiempo para descansar, y sin siquiera haber visto a su hermano Rodrigo, que ya se había reenganchado en la milicia y se encontraba entre las fuerzas que el duque de Alba estaba concentrando en la frontera portuguesa, Cervantes se puso también en camino hacia Portugal, aunque en su caso fuera para integrarse en otro ejército: el de quienes solicitaban un puesto al rey.

En esa época Felipe II había trasladado temporalmente la corte cerca de la frontera lusa, a Badajoz, preparándose para la anexión del reino vecino después de la muerte del rey Sebastián en la batalla de Alcazarquivir. Por un empeño personal, Sebastián había emprendido una quijotesca aventura en Marruecos, una cruzada profundamente desorganizada que tuvo como consecuencias la destrucción de su ejército y su propia muerte. Sin embargo, su cadáver no llegó a recuperarse, lo cual generó especulaciones que, parecidas a las que rodean a Elvis Presley, hablaban de su posible regreso y promovieron la aparición del Sebastianismo, una doctrina casi mesiánica, fomentada por la oposición a los Austrias en Portugal.[191] Cuando el trono pasó a manos de Enrique, tío abuelo de Sebastián, que al ser clérigo nunca se había casado y que ya era bastante mayor, Felipe II vio de pronto una oportunidad plausible de reclamar sus derechos dinásticos. Como cabía esperar, Enrique murió dos años después, sin haber logrado convencer al papa Gregorio XIII (quien, como tampoco podía sorprender, era un firme

aliado de la casa de Austria) de que le concediera una dispensa para, renunciando a sus votos, poder casarse. Por su parte, la nobleza portuguesa, recelosa del poder de sus vecinos castellanos, rivales tradicionales en el control del Atlántico, respaldó las pretensiones de don Antonio, primo de Felipe por parte de madre. Esta es la razón de que el monarca español respaldara sus aspiraciones con una verdadera muestra de poderío: al final del verano de 1580 unos veinte mil hombres, comandados por el duque de Alba, se habían hecho con el control del reino y habían expulsado a Antonio del país.

Con la intención de recuperar la confianza de la nobleza y de afianzar su control sobre Portugal, Felipe II evitó la práctica tradicional de sustituir a los altos cargos locales por castellanos en busca de favores, y más bien concedió los mejores puestos a los preferidos por los propios nobles lusos. En una época en la que, según reconocía el propio monarca, Felipe recibía más de mil peticiones al mes y firmaba cientos de documentos al día,[192] era altamente improbable que un exmilitar castellano con muy pocas relaciones en la corte llegara a tener algún éxito. En realidad, Cervantes solo tenía un contacto de peso: un hombre llamado Mateo Vázquez de Leca, secretario personal del rey y uno de los pocos asesores que tenían conocimiento de los asuntos de Estado más importantes. Esos secretarios tenían una enorme influencia, especialmente porque actuaban como guardianes que decidían quién podía tener acceso al rey. Una de las primeras obras que Cervantes escribió durante el periodo inmediatamente posterior a su regreso fue una carta, totalmente en verso, dirigida a Mateo Vázquez, que constituye tanto un testimonio del cautiverio del escritor como un intento de conseguir acceder a los círculos de poder del gobierno. Muchos de los versos que aparecían en la carta acabaron en la obra Los tratos de Argel.[193]

Aunque Cervantes no consiguió un puesto permanente, sí recibió un encargo para el que sus experiencias norteafricanas y la especial competencia cultural que le habían proporcionado lo cualificaban en grado sumo. Así las cosas, en junio de ese año Cervantes se encontraba nuevamente de viaje: en esta ocasión navegó desde Lisboa hasta Cádiz, la alhaja urbana que se adentra en el Atlántico desde la costa suroccidental española, desde donde cruzó el

estrecho de Gibraltar y llegó a África, con el fin de desempeñar una misión encargada por su gobierno.

Por lo menos, sus cinco años de cautiverio en Argel le habrían preparado bien para el calor abrasador del pleno verano magrebí. Durante el mes que allí pasó se reunió primero con don Martín de Córdoba, capitán general de Orán, la ciudad que en dos ocasiones había tratado de alcanzar Cervantes durante sus fallidos intentos de evasión de Argel. Al relatar a don Martín cómo había tratado en vano de establecer contacto con él desde el otro lado del desierto, es difícil imaginarse que Cervantes no pensara en los muchos cristianos que aún seguían languideciendo allí. Desde la seguridad del enclave español se adentró en territorio enemigo para dirigirse a la ciudad de Mostagán, que los turcos habían arrebatado a los españoles en 1558 y en la que ya entonces vivían miles de esclavos cristianos. Cervantes esperaba que su misión en ese lugar –recabar información sobre los planes otomanos para el Mediterráneo oriental del propio alcaide, converso en secreto al cristianismo y espía de Felipe– condujera finalmente a una operación militar en Mostagán e incluso en Argel, y con ella a la liberación de los cautivos. Sin embargo, al término de su misión, el escritor comprobó que Felipe II, al tener conocimiento del regreso a Constantinopla del almirante turco Uluç-Ali y momentáneamente aliviado de la presión que suponía la concentración de fuerzas otomanas en el patio trasero mediterráneo de España, había podido de nuevo dejar de lado a los cautivos, la guerra contra el islam y al propio Cervantes.

A su regreso, el escritor volvió a solicitar un puesto público, pidiendo en esta ocasión al Consejo de Indias que le concediera abiertamente un cargo en las regiones del Nuevo Mundo que en la actualidad constituyen Guatemala, Colombia, Nicaragua y Bolivia; pero su petición fue devuelta con las siguientes palabras garabateadas por encima: «Busque por aquí en qué se le haga merced».[194] Estaba claro que la frustración producida por tan repetidos fracasos estaba ya comenzando a pesarle. Así se expresaba en una carta dirigida a Antonio de Eraso, miembro del Consejo de Indias que lo había remitido a uno de los secretarios del rey:

Ilustre señor:

El secretario Valmaseda ha mostrado conmigo lo que yo, de la que Vuestra Merced me había de hacer, esperaba, pero ni su solicitud ni mi diligencia pueden contrastar a mi poca dicha: la que he tenido en mi negocio es que el oficio que pedía no se provee por su Majestad, y así es forzoso que aguarde a la carabela de aviso, por ver si trae alguno de alguna vacante, que todas las que acá había están proveídas según me ha dicho el señor Valmaseda, que con muchas veras sé que ha deseado saber algo que yo pudiese pedir. De este buen deseo suplico a Vuestra Merced dé el agradecimiento, en las suyas, que merece, solo porque entienda que no soy yo desagradecido. En este ínterin me entretengo en criar a Galatea, que es el libro que dije a Vuestra Merced estaba componiendo. En estando algo crecida irá a besar a Vuestra Merced las manos y a recibir la corrección y enmienda que yo no le habré sabido dar.[195]

La frustración ya estaba alimentando su creatividad y, de hecho, Cervantes publicaría su primera novela, una historia pastoril titulada La Galatea, unos cuatro años después. Sin embargo, al regresar a Madrid a finales de 1581, después de casi un año de peticiones a la corte que no habían rendido más fruto que los cien escudos recibidos por trabajar como espía extraoficial, lo que Cervantes necesitaba, y pronto, era un trabajo remunerado. Para un hombre cuya principal pasión había sido siempre la escritura, y sobre todo la poesía, solo había una dedicación que prometiera ingresos: el teatro.

La España de finales del siglo xvi y de todo el xvii fue, junto con Inglaterra, la cuna del teatro moderno, cuyo nacimiento se basó en la importación de textos dramáticos y modelos arquitectónicos italianos. Las primeras compañías de teatro itinerantes y, en última instancia, los establecimientos más permanentes pretendían satisfacer el creciente y nuevo deseo de entretenimiento de las masas urbanas. Las entradas eran baratas y la gente llenaba los locales, en ocasiones varias veces a la semana, para contemplar las últimas obras que iban produciendo multitud de nuevos talentos

literarios, entre ellos «el fénix» Félix Lope de Vega y Carpio, el más famoso de todos.[196] El teatro venía siendo un pasatiempo popular en España desde mediados del siglo xvi, pero solo había comenzado a asentarse como institución con la aparición de espacios dramáticos permanentes a partir de 1579. En Madrid, el primer corral de comedias abrió en 1579, aunque se vio obligado a cerrar durante un año después de la muerte de la reina Ana de Austria, esposa de Felipe II, en el otoño de 1580. No obstante, cuando Cervantes regresó a Madrid en 1581, ese coliseo ya había vuelto a funcionar y se había abierto otro, así que se necesitaban dramaturgos.

En esa época, el oficio de dramaturgo no era como hoy en día. No se consideraba que las obras que se montaban fueran propiedad intelectual de su autor, sino que las compraba y utilizaba como punto de partida para sus espectáculos el director de la compañía teatral, al que se llamaba de hecho «autor de comedias». En realidad, aunque desde nuestra perspectiva pueda parecer extraño que un poeta con ambiciones literarias tomara esa decisión, hay que recordar que a finales del siglo xvi la popularidad del teatro se había disparado. Puede que para nosotros el ejemplo más parecido sea el de la edad dorada de Hollywood, cuando un tropel de escritores, compositores y actores se dirigió hacia California en busca de una oportunidad para ejercer su oficio en un sector nuevo y en expansión. En la actualidad solemos olvidarnos de que escritores tan canónicos como F. Scott Fitzgerald y William Faulkner, y más recientemente Michael Chabon y Dave Eggers, pasaron o han pasado cierto tiempo escribiendo para la gran pantalla.

El teatro español de la década de 1580 era tan nuevo y apasionante como el cine estadounidense de la de 1930, y los principales talentos literarios de una cultura pletórica de talentos pugnaban por llevar sus obras al escenario. Cervantes, que intentaba consolidar su posición en Madrid después de una larga ausencia, recuperó el contacto con su antiguo círculo literario, al que pertenecían su exprofesor Juan López de Hoyos y un grupo de reconocidos poetas como Luis Gálvez de Montalvo, autor de la novela pastoril El pastor de Fílida, que fue un éxito de ventas.

Eran autores de tendencia humanista clásica que valoraban la poesía por encima de todo y, muy especialmente, la que dominaba el gran poeta Garcilaso de la Vega, autor de églogas con bucólicos versos que seguían la estela de Virgilio. Así las cosas, poco preparados estaban para escribir contrarreloj las obras que el público no dejaba de demandar, y preferían recurrir al tradicional patrocinio nobiliario. De hecho, hasta los dramaturgos de éxito continuaban dependiendo de mecenas nobles, que a su vez apoyaban a sus protegidos por placer y por el prestigio personal que conllevaba que les dedicaran públicamente obras de gran repercusión. El propio Cervantes buscó la protección de un noble italiano llamado Ascanio Colonna, amigo del cardenal Acquaviva, para quien en tiempos había trabajado. Colonna acabaría siendo cardenal y virrey de Aragón, y Cervantes le dedicaría su primera novela, La Galatea.

Aunque sus más allegados compañeros literarios no se dignaran escribir para las tablas, Cervantes no albergó tales dudas. De esa época solo nos han llegado dos de sus obras, pero él decía que había escrito veinte o treinta, y menciona unas diez en la «Adjunta» que figura al final del Viaje del Parnaso. En la remembranza que escribió en 1615, poco antes de morir, dice que

se vieron en los teatros de Madrid representar Los tratos de Argel, que yo compuse; La destruición de Numancia y La batalla naval, donde me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes; compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas ni barahúndas.[197]

Los recuerdos de Cervantes están teñidos de remordimiento, y quizá de un poco de resentimiento. Aunque su incursión en el teatro le reportó éxito a corto plazo, prácticamente no logró desatar el

entusiasmo de las masas de espectadores que años después se precipitarían a ver las obras de su joven competidor Lope de Vega, el hombre al que Cervantes calificaría de «monstruo de la naturaleza».

Aunque Cervantes intentara presentarse como un innovador de la escena, en realidad fue Lope el que, para bien o para mal, la cambió, y el que escribió las obras que la gente quería oír. (Hasta mediados del siglo xvii, el público, más que ir a ver una obra, acudía a oírla, y, desde luego, las palabras actuales audiencia y auditorio siguen teniendo esa connotación.) Las obras de Lope eran rápidas, estaban llenas de acción y no se preocupaban tanto de la caracterización de los personajes. Se centraban más que nada en los temas que fascinaban y encandilaban al público del momento: la destrucción del honor y la reputación a causa de las intrigas sexuales y las insinuaciones, y su recuperación mediante la violencia o el matrimonio. El propio Lope alardearía de su falta de respeto a las normas clásicas y de su éxito masivo en un poema dedicado al Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo.[198]

Desde la posición que le concedían sus últimos años, Cervantes consideró que ese flagrante sometimiento a los bajos instintos del público era una traición a la integridad artística, aunque el desprecio hacia esa actitud estuviera salpicado de cierta envidia por el éxito de Lope. Como afirma un personaje en uno de los muchos debates literarios que llenan las páginas del Quijote:

Y que esto sea verdad, véase por muchas e infinitas comedias que ha compuesto un felicísimo ingenio destos reinos, con tanta gala, con tanto

donaire, con tan elegante verso, con tan buenas razones, con tan graves sentencias, y, finalmente, tan llenas de elocución y alteza de estilo, que tiene lleno el mundo de su fama; y por querer acomodarse al gusto de los representantes, no han llegado todas, como han llegado algunas, al punto de la perfección que requieren.[199]

Está claro que la última frase era un sarcástico cumplido dirigido a Lope, que así se lo tomó y, como era de esperar, se ofendió.

Es probable que Cervantes hubiera dado su única mano útil por conseguir una fama igual a la de Lope, pero, después de su éxito inicial, era frecuente que sus obras ni siquiera llegaran a representarse, y él se convirtió en blanco del escarnio, a veces bastante público, de Lope. Sus polémicas alcanzaron tal nivel de acritud que años después Lope diría de los poetas de su época que «ninguno hay tan malo como Cervantes ni tan necio que alabe Don Quijote».[200] Con todo, lo que no cuajó sobre las tablas irónicamente allanó el camino para el éxito masivo de la prosa cervantina, porque las técnicas que su autor había aprendido de su pasión teatral y su capacidad para incorporar cualquier influencia imaginable a sus relatos engendraron algunos de los aspectos más vitales del nuevo género que creó.

Lo más interesante de la originalidad teatral que Cervantes se atribuye radica en la mención de «figuras morales» y en cómo las utiliza. En realidad, nada había de nuevo en los personajes alegóricos de virtudes o vicios. Eran vestigios de los dramas medievales, en los que solían ser las figuras dominantes, y anteriores dramaturgos de corte como Juan del Encina ya los habían mezclado con personajes humanos corrientes.[201] Sin embargo, donde Cervantes tenía más razón era en la forma de justificar su uso.[202] El recurso a esos personajes para poner de manifiesto o presentar «las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma» demuestra que, en última instancia, lo que al escritor le interesaba era la categoría de sus personajes en cuanto personas, en el sentido etimológico de la palabra.

El término inglés person viene del latín persona, que a su vez procede del griego prósōpon, que inicialmente aludía a las máscaras que llevaban los actores en el escenario heleno para identificar a sus personajes en el drama que se representaba. El término español «personaje» también procede directamente de esa raíz. Al crear figuras o personajes alegóricos y morales que pondrían de manifiesto los verdaderos pensamientos y las auténticas emociones que los seres humanos se escondían unos a otros y también del público, Cervantes experimentaba sobre el escenario con formas de

indagación íntima, aunque sus métodos acabaran siendo rechazados porque se preferían otras convenciones, en concreto los apartes y los soliloquios.

En los últimos versos de una de sus primeras comedias, La destrucción de Numancia, Cervantes muestra al gran general romano Cipión contemplando cómo el último niño de Numancia, decidido a morir antes que someterse a los invasores romanos, se lanza desde la torre más alta de la ciudad. En el monólogo posterior, Cipión se dirige directamente al pequeño y le dice: «¡Tú con esta caída levantaste / tu fama y mis victorias derribaste!». Pero su discurso coincide con la entrada de la figura de la Fama, que entonces se dirige a los romanos reunidos y así los arenga:

Alzad, romanos, la inclinada frente;

llevad de aquí este cuerpo, que ha podido,

en tan pequeña edad, arrebataros

el triunfo que pudiera tanto honraros.[203]

Aquí Cervantes utiliza el personaje de la Fama como una especie de ventana que se abre sobre el alma de Cipión y que traduce su íntimo respeto por el enemigo caído al significado que su sacrificio tendrá para las generaciones futuras. La cuestión es que su innovadora forma de utilizar a las figuras alegóricas no tuvo éxito, pero la idea de servirse de la forma y la arquitectura teatrales y de sus personajes para indagar en el mundo interior que albergan todos los seres humanos y que, alternativamente, pueden cerrar o revelar a los demás, sí tuvo una presencia permanente en su escritura.

Como muchos aspectos de la vida pública de España, sus teatros estaban enormemente regulados y los censores hurgaban en los entresijos de las obras representadas antes de que pudieran ver la

luz. La Corona y sus aliados nobiliarios y eclesiásticos no tardaron en apreciar en el incipiente sector teatral una posible herramienta para mantener bajo control a unas masas que, en su opinión, siempre tenían la tentación de apartarse de la ortodoxia y a las que irritaban las crecientes imposiciones que sufría su bienestar económico. Durante la segunda mitad del siglo xvii la economía española exprimía a todo el mundo salvo a la nobleza más adinerada, ya que las incesantes guerras, que se sufragaban con la plata del Nuevo Mundo, disparaban los precios sin cesar y hacían de los impuestos algo cada vez más gravoso, pero la nobleza y la Iglesia no sufrían esa carga en la misma medida que los demás. La monarquía vio pronto en el teatro una nueva versión del circo romano y el precio de las entradas se mantuvo bajo para la gente del común, aunque la disposición de los asientos reforzara las divisiones de clase y de género.[204]

En Madrid había dos teatros o corrales, el de la Cruz y el del Príncipe. Se habían construido en plazas, entre inmuebles habitados, cuyos propietarios solían alquilar los cuartos con ventanas, que proporcionaban algunos de los mejores asientos del recinto.

Localidades igualmente caras se levantaban a ambos lados del escenario, una tarima rectangular que, partiendo de la parte posterior de la plaza, avanzaba hacia su centro. Un telón separaba el escenario del espacio posterior, donde se ubicaban vestuarios y varias entradas y salidas, en tanto que las ventanas que quedaban por encima del telón servían como balcones o como cualquier espacio que el dramaturgo indicara que estaba «en las alturas».[205]

El reconstruido Corral de Comedias de Almagro. Fotografía de Antonio Leyva, Creative Commons.

En la parte más elevada del auditorio había una zona acordonada para las mujeres que podían permitirse pagar por lo menos un poco más por las entradas, y a la que se llamaba irónicamente «cazuela». Por último, se encontraba la zona general en la que estaban de pie quienes no podían permitirse asientos cómodos. Se les llamaba «mosqueteros» y eran quienes solían lanzar los pepinos podridos u otros proyectiles tan temidos por Cervantes y sus colegas.

Después de que los censores, dependientes de un funcionario de la corte conocido como protector de comedias, dieran permiso para la presentación de la obra, los alguaciles vigilaban las funciones para asegurarse de que se respetaba la moral pública, que no se representaba nada que no tuviera permiso y que cada espectador se quedaba en el lugar que le correspondía.[206] En consecuencia, el teatro ofrecía un espectáculo que podía disfrutar el público en general, al tiempo que colocaba a este de un modo que reforzaba la

capacidad del Estado para vigilar y controlar.

Esta reafirmación del control estatal a través de uno de los medios de comunicación más masivos de la época lo reforzaban aún más los tipos de historias que tenían éxito sobre las tablas, los que Lope alardeaba de dominar en su Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo. El nuevo teatro estaba obsesionado con el tema del honor. Hasta mediados del siglo xvii el honor se solía considerar un atributo de la nobleza. Se relacionaba con la fuerza y el valor de los hombres que habían hecho de las armas su profesión, que servían a los reyes y que podían llevar espada.

No cabe duda de que a finales del siglo xvii la nobleza seguía llevando espada –aunque la monarquía limitara con frecuencia este y otros alardes relacionados con la indumentaria– y que también consideraba que el honor era un atributo exclusivo de la aristocracia, pero la cultura popular propagada por el teatro, en gran medida con la bendición del Estado, no pensaba lo mismo.[207]

«Spagnuolo nobile», tomado de Cesare Veccellio, Degli habiti antichi e moderni di tutto il mondo, Venecia, Giovanni Bernardo Sessa, 1598, Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Para el nuevo teatro y su masivo público, el honor tenía muy poco

que ver con el valor o con la fuerza de las armas. Más bien, el honor de un hombre –el atributo del que más se enorgullecía– dependía por completo de la pureza de su linaje cristiano y de la honestidad de su esposa, hermanas e hijas. Evidentemente, un hombre no puede controlar ninguno de esos elementos, pero lo más importante es que uno y otro dependen por completo de la percepción ajena. Como iría demostrando un éxito teatral tras otro, «el honor es cristal puro / que con un soplo se quiebra».[208]

El reverso de la fragilidad del honor y de su dependencia de las apariencias era su recién descubierta universalidad. Como ya no era una pertenencia exclusiva de la nobleza, se esperaba que cualquier hombre aspirara a tenerlo. Podía ser pobre, pero si podía presumir de que su linaje, hasta donde era posible escarbar, había sido cristiano, podía ir con la cabeza bien alta y creerse tan bueno como cualquiera, y mejor que muchos.

No resulta difícil comprender en qué medida la difusión de esta idea podía beneficiar a un Estado que, para sobrevivir y mantener sus constantes guerras exteriores, dependía de los sofocantes impuestos que pagaba el pueblo llano. Por una parte, la Corona necesitaba de la lealtad, tanto de la Iglesia como de la aristocracia, para mantener su control centralizado, y no podía arriesgarse a ofender a sus aliados intentando gravarlos con la carga impositiva que necesitaba para financiar sus empresas. Por otra parte, los ostentosos privilegios de la gente de alcurnia atizaban el descontento de una parte de la población que ni siquiera necesitaba que le subieran los impuestos para no tener lo justo para ir tirando. Alojar a las tropas regias cuando recorrían los pueblos y aldeas era otra de las obligaciones que tenía que asumir, mientras la nobleza se libraba de ella. Fundamentalmente, lo que esa doctrina del honor diseminada por el teatro español les decía a las gentes del común era que las humillaciones cotidianas eran aceptables porque tenían honor. El honor era la moneda invisible e intangible con la que el nuevo Estado compraba la lealtad de su maltratado pueblo.[209]

Esta lealtad u obediencia en medio de un generalizado sufrimiento la fomentaban también las propias metáforas que el teatro había contribuido a convertir en moneda corriente, sobre todo la idea de que el propio mundo era una especie de escenario, algo que no era

del todo nuevo a finales del siglo xvi y comienzos del xvii. En realidad, ya era frecuente en la teología medieval como metáfora de la relación entre los seres humanos y su creador, y procedía de una sentencia clásica latina: quod fere totus mundus exerceat histrionem (porque casi todo el mundo se comporta como un actor), atribuida al autor romano Cayo Petronio Arbitro. En ese modelo medieval, del que posteriormente partió Pedro Calderón de la Barca para estructurar su famoso auto sacramental El gran teatro del mundo, Dios aparece como el dramaturgo o director eterno que, entre bambalinas, juzga las acciones mundanas. A nosotros corresponde representar nuestro papel lo mejor que podamos. Si interpretamos bien el que tenemos encomendado, ya sea el de rey o el de pobre, se nos recompensará en la otra vida. Si nuestra interpretación es mala, se nos castigará.[210]

En realidad, la metáfora del mundo como escenario y la idea del honor como patrimonio universal del alma los fundió con gran éxito el mundo del teatro. En una obra tras otra se podía ver cómo el honor mancillado, incluso por nobles y reyes, acababa por recuperarse, con lo que se demostraba que, aunque los seres humanos podían cometer errores, e incluso los soberanos perder el rumbo, al final el honor siempre emanaba del rey, que lo recibía de Dios. De este modo, el mundo del teatro proporcionó un sólido sustento popular a lo que los teóricos de la política estaban definiendo como derecho divino de los reyes.[211] Al comprobar que el soberano ha cometido un acto de deshonor, un personaje teatral se plantea qué ocurre «cuando el rey con violencia / quisiere torcer la ley…», a lo que su compañero contesta que «Sancho Ortiz, el rey es rey; / callar y tener paciencia».[212] En líneas generales, el mensaje era el siguiente: el mundo parece una barahúnda; el tiempo, por decirlo en términos hamletianos, está dislocado, aunque todo eso, en última instancia, no sean más que apariencias como las que vemos todos los días sobre el escenario. Al final, Dios, que es quien guía a nuestro soberano y quien nos ha encomendado nuestro papel en la vida, lo pondrá todo en su sitio.

Cervantes conocía bien esta metáfora e incluso se divirtió a su costa en su gran novela. Después de un episodio en el que don Quijote y Sancho se topan con una carreta en la que viajan actores disfrazados, entre ellos uno que representa a la Muerte, esto es lo

que dice el hidalgo sobre el teatro:

… con la cual quiero, Sancho, que estés bien, teniéndola [la comedia] en tu gracia, y por el mismo consiguiente a los que las representan y a los que las componen, porque todos son instrumentos de hacer un gran bien a la república, poniéndonos un espejo a cada paso delante, donde se veen al vivo las acciones de la vida humana, y ninguna comparación hay que más al vivo nos represente lo que somos y lo que habemos de ser como la comedia y los comediantes: si no, dime, ¿no has visto tú representar alguna comedia adonde se introducen reyes, emperadores y pontífices, caballeros, damas y otros diversos personajes? Uno hace el rufián, otro el embustero, este el mercader, aquel el soldado, otro el simple discreto, otro el enamorado simple. Y, acabada la comedia, y desnudándose de los vestidos della, quedan todos los recitantes iguales.

–Sí he visto –respondió Sancho.

–Pues lo mesmo –dijo don Quijote– acontece en la comedia y trato deste mundo, donde unos hacen los emperadores, otros los pontífices, y, finalmente, todas cuantas figuras se pueden introducir en una comedia; pero, en llegando al fin, que es cuando se acaba la vida, a todos les quita la muerte las ropas que los diferenciaban, y quedan iguales en la sepultura.

–Brava comparación –dijo Sancho–, aunque no tan nueva que yo no la haya oído muchas y diversas veces…[213]

El irónico comentario de Sancho coloca hábilmente la idea del mundo como escenario en su lugar: en la papelera de las metáforas trilladas y las convenciones no cuestionadas. En realidad, como el Quijote ha puesto sin querer de manifiesto, es la propia comparación la que hace tanto bien a la república. La cuestión es que Cervantes, por el contrario, al comparar a los seres humanos con actores y personajes, lo hace por una razón muy distinta.

En el siglo xvi, cuando se desarrolló el teatro moderno, una de sus principales innovaciones fue la técnica conocida con el nombre de teatro dentro del teatro. Cuando la dramaturgia comenzó a incorporar obras, actores y público a sus argumentos surgió una nueva, compleja y fascinante dinámica. Los espectadores tuvieron que aprender algo que, aunque ahora todos lo hacemos sin pensar, era totalmente nuevo para el público de la época: tuvieron que aprender a creer en una afirmación y a saber al mismo tiempo que era falsa; también tuvieron que aprender a suspender lo que podríamos denominar función performativa de una frase, sin dejar de comprender lo que significaba.

Como señaló el filósofo británico John Austin, los enunciados que por su estructura parecen describir una realidad, también pueden tener la capacidad de influir en ella. A estos enunciados los calificaba de performativos y daba como ejemplo lo que dice el sacerdote al casar a una pareja: «Yo os declaro marido y mujer». Aunque esto suene a descripción de lo que hace el sacerdote, es decir, declarar algo, en realidad la frase crea la propia situación que describe. Al escucharla, todos los asistentes de la sala participan del cambio de estado de dos personas, que dejan de estar solteras para conformar un matrimonio. Como Austin también señaló, cuando los actos de habla se producen en obras literarias o sobre el escenario, podemos suspender su función, y esa suspensión, según él entiende el propósito de esos enunciados, los torna menos interesantes. No obstante, para nosotros son esenciales. Porque ¿qué es exactamente lo que nos permite saber cuándo debemos suspender el poder performativo de un enunciado?

En Lo fingido verdadero, una obra de Lope estrenada en 1608, esta es precisamente la situación que representa el protagonista, un actor romano llamado Ginés, que interpreta una serie de obras para el divertimento del emperador Diocleciano. Antes de entrar en el núcleo dramático de la obra –en el que Ginés encarna con tal intensidad a un mártir cristiano que comienza a creer y se convierte–, Lope juega con el problema de que los personajes actúen en el escenario ante un público interpretado por otros actores, y lo hace poniendo a los actores a interpretar personajes que están enamorados y se hacen unos a otros declaraciones de amor, en tanto que los actores que interpretan esos papeles también

están enamorados.[214] De este modo, Lope consigue ahondar en cómo los personajes, en su fuero interno, suspenden o no la performatividad de sus declaraciones de amor, siempre para mayor entretenimiento de los verdaderos espectadores, que deben comprender sus pronunciamientos y suspender, al mismo tiempo, también su performatividad.

Si hablamos de la interpretación que hace Ginés del cristiano, después de que en realidad se haya convertido y ya no esté, por tanto, actuando, sino que en realidad se cree todo lo que dice, un espectador del interior de la obra, que pertenece al séquito del emperador, afirma que en la obra que está contemplando «No hay diferencia / desto al verdadero caso».[215] Evidentemente, para que esta afirmación tenga sentido para nosotros los verdaderos espectadores, debemos ser capaces de diferenciar entre la obra que estamos viendo y su interior, con lo que debemos creer lo que dice el personaje y, al mismo tiempo, no creerlo.

A Cervantes también le fascinaba esta paradoja esencial de la interpretación: la interpretación perfecta acaba con la propia idea de representación, y el teatro se afana por alcanzar una ilusión que no puede mantener sin dejar de ser teatro. En realidad, esa paradoja y su forma de afrontarla están en la raíz de la invención de la ficción por parte de Cervantes y de su influencia en el mundo moderno. Una vez más nos encontramos en una venta. Después de escuchar un divertido relato sobre dos aldeanos que pueden imitar tan bien el rebuzno de un burro que es imposible distinguir entre el rebuzno de un asno verdadero y la imitación del mismo, los alojados en la venta se regocijan al saber que el conocido titiritero maese Pedro ha llegado con su retablo y con un mono adivino. Después de utilizar el truco del mono para desplumar a don Quijote y Sancho y sacarles unos cuantos reales, el titiritero (un bribón disfrazado, que en realidad es uno de los galeotes liberados por el hidalgo en la primera parte del libro) y su ayudante se aprestan a representar una historia caballeresca y en ese momento el espectáculo comienza a fundirse con la realidad para el delirante hidalgo:

Viendo y oyendo, pues, tanta morisma y tanto estruendo don

Quijote, pareciole ser bien dar ayuda a los que huían, y, levantándose en pie, en voz alta dijo:

–No consentiré yo que en mis días y en mi presencia se le haga superchería a tan famoso caballero y a tan atrevido enamorado como don Gaiferos. ¡Deteneos, mal nacida canalla, no le sigáis ni persigáis; si no, conmigo sois en la batalla!

Y, diciendo y haciendo, desenvainó la espada, y de un brinco se puso junto al retablo y con acelerada y nunca vista furia comenzó a llover cuchilladas sobre la titerera morisma, derribando a unos, descabezando a otros, estropeando a este, destrozando a aquel, y entre otros muchos, tiró un altibajo tal, que si maese Pedro no se abaja, se encoge y agazapa, le cercenara la cabeza con más facilidad que si fuera hecha de masa de mazapán.[216]

Cervantes sabía cómo funcionan los personajes teatrales. Son máscaras cuya ilusión aceptamos los espectadores, aunque con ellas estemos proyectando emociones sobre el escenario. Aunque no abandonamos el teatro creyendo que los dos protagonistas están realmente enamorados, durante el tiempo que permanecen sobre las tablas nos comportamos como si realmente lo creyéramos, y creemos lo suficiente en nuestra propia interpretación como para alegrarnos con ellos o para llorar cuando su amor no se ve correspondido. El impacto emocional de un personaje emana de ese acto de fe parcial, de esa escisión que permite que una parte de nosotros salte al escenario con los personajes.

El rasgo de carácter que define como personaje al Quijote es su incapacidad para escindirse así, por lo menos en lo tocante a la caballería. No puede suspender la incredulidad, no puede suspender la performatividad de una obra ni una historia. Cuando ve los títeres de maese Pedro o se topa con algún acontecimiento que puede interpretar a la luz de las historias que tiene en la cabeza, la barrera entre la realidad y la fantasía se desvanece; sus emociones se imponen por completo y escapan al dictado de la razón, que es esa conciencia que tenemos, aun inmersos en sentimientos vicarios, de que solo estamos leyendo un relato, de que los personajes de la pantalla únicamente son actores que interpretan un papel. Al hacer

que su personaje de mayor relevancia se definiera precisamente por su incapacidad para permitir esa escisión, Cervantes estaba creando un modelo de ficción, aunque al mismo tiempo se aprovechara de ella para dar vida a sus personajes.

El enorme encanto del episodio de maese Pedro se debe en parte a que nos muestra a un don Quijote que, aunque no pueda estar a un tiempo a ambos lados de esa divisoria, sí pisa uno u otro alternativamente. Al ver lo consternado que se muestra el titiritero ante la destrucción de su retablo, el buen Sancho se lanza a consolarlo, pero saliendo en defensa de su amo:

–No llores, maese Pedro, ni te lamentes, que me quiebras el corazón; porque te hago saber que es mi señor don Quijote tan católico y escrupuloso cristiano, que si él cae en la cuenta de que te ha hecho algún agravio, te lo sabrá y te lo querrá pagar y satisfacer con muchas ventajas.

–Con que me pagase el señor don Quijote alguna parte de las hechuras que me ha deshecho, quedaría contento, y su merced aseguraría su conciencia, porque no se puede salvar quien tiene lo ajeno contra la voluntad de su dueño y no lo restituye.

–Así es –dijo don Quijote–; pero hasta ahora yo no sé que tenga nada vuestro, maese Pedro.

–¿Cómo no? –respondió maese Pedro–. Y estas reliquias que están por este duro y estéril suelo, ¿quién las esparció y aniquiló sino la fuerza invencible dese poderoso brazo? Y ¿cuyos eran sus cuerpos sino míos? Y ¿con quién me sustentaba yo sino con ellos?

–Ahora acabo de creer –dijo a este punto don Quijote–, lo que otras

muchas veces he creído: que estos encantadores que me persiguen no hacen sino ponerme las figuras como ellas son delante de los ojos y luego me las mudan y truecan en las que ellos quieren. Real y verdaderamente os digo, señores que me oís, que a mí me pareció todo lo que aquí ha pasado que pasaba al pie de la letra: que Melisendra era Melisendra; don Gaiferos, don Gaiferos; Marsilio,

Marsilio, y Carlomagno, Carlomagno. Por eso se me alteró la cólera...[217]

Aquí comprobamos con total claridad hasta qué punto Cervantes ha dominado la paradoja teatral, poniéndola al servicio de su nuevo arte, porque, en el mismo momento que saca al hidalgo de detrás de la cortina de su ilusión, nos pone sutilmente a nosotros detrás de la que él ha creado, porque en ningún lugar es más humano el Quijote, en ningún lugar son más palpables su ofuscación y su remordimiento, que cuando se le ponen delante sus fracasos. En esos momentos de compungida claridad, Cervantes aplica la magia de la ficción, aunque acabe de mostrarnos la carta que esconde en la manga.

En la adjunta al Viaje del Parnaso Cervantes presenta una conversación entre un aspirante a dramaturgo llamado Miguel y un tal Pancracio, que pregunta al primero por sus obras y por qué no se representan. Después de varias idas y venidas, Miguel declara su intención de «darlas a la estampa, para que se vea de espacio lo que pasa apriesa y se disimula, o no se entiende, cuando las representan».[218] Cervantes se había empeñado anteriormente en que sus obras se representaran, pero las rechazaban los «autores» a los que se las proponía, con lo que el teatro de su época acabó generándole una profunda frustración. Sin embargo, después de esos primeros fracasos, podría decirse que Cervantes intentó que su teatro más que verse se leyera,[219] porque estaba convencido de que el lector, no el espectador de teatro, tendría tiempo para digerir su obra con calma y para pensar detenidamente en lo que tenía ante sí.[220] Esta intención también encajaba con sus críticas al tipo de obras que se montaban en la época, a su velocidad y a su tendencia a ofrecer placeres baratos, teniendo únicamente en cuenta los gustos menos refinados.

Pese a todo, al regresar a Madrid después de los infructuosos intentos de conseguir un puesto público en Portugal, Cervantes parecía haber conseguido algo, aunque él mismo no fuera consciente de ello. Está claro que su experiencia entre el séquito de

aduladores que se afanaban por hacerse oír en la corte le había causado una honda impresión, cuyos ecos percibimos en esta frase de El licenciado Vidriera: «Yo no soy bueno para palacio, porque tengo vergüenza y no sé lisonjear». La revelación que Cervantes llevó consigo a las tablas fue que el mundo era verdaderamente como un teatro, pero no porque todos representemos papeles encomendados por Dios, que nos recompensará o castigará en función de cómo los hayamos representado. Más bien, el mundo es un escenario porque los seres humanos no dejan de interpretar papeles unos frente a los otros.

La brillantez del teatro cervantino radica en que se ocupa de nuestro constante fingimiento, que casi siempre sirve a los intereses ajenos, y de cómo ponerlo al servicio del nuestro.[221] Está claro que hay dos formas de indagar en este asunto y que Cervantes utiliza las dos: o bien presenta a personajes que, interpretando papeles que sirven al interés ajeno, fracasan, o bien presenta a personajes que aprenden a ser «autores» de su propio destino. En el caso de su obra La entretenida,[222] uno de los principales es Cristina, una fregona que intenta mejorar su posición social a través del matrimonio y que tiene delirios de señora al seguir las reglas del amor cortés y el código del honor. Como le dice al lacayo Ocaña (que compite por su mano con el paje Quiñones, mientras ella los rechaza a ambos con la esperanza de pescar a alguien de mayor rango):

¿Soy, por ventura, mujer

que he de avasallarme a un paje?

¿O vengo yo de linaje

de tan bajo proceder?

¿No soy yo la que en mi flor,

por no querer ofendella,

presumo más de doncella,

que no el Cid de Campeador?[223]

Cristina no solo se atreve a seguir un código que, en la vida real, solo seguirían mujeres de un rango superior al suyo, sino que Quiñones, su pretendiente, otorga gran importancia al hecho de que, siendo él paje, tiene más categoría que Ocaña. Por su parte, este reconoce su condición, pero también aprecia la locura que conlleva actuar según las normas que dicta el interés ajeno. Como señala en el diálogo con el noble Don Antonio:

El discreto es concordancia

que engendra la habilidad;

el necio, disparidad

que no hace consonancia.[224]

La consonancia entre los propios intereses y los papeles que uno interpreta engendra discreción, y necedad la disparidad entre papeles e intereses.

A continuación, Cervantes contrapone las maquinaciones de Cristina a las del estudiante Cardenio, que, para ganarse el amor de la señora de Cristina, la noble Marcela, se hace pasar por el acaudalado primo indiano con el que ella está prometida y cuya llegada del Perú espera la familia. Una vez más, es un sirviente el que habla con prudencia, en esta ocasión Torrente, criado de Cardenio, quien asegura a su amo que su engaño es una

torre fundada en palillos,

como casica de naipes.

Dime: ¿dónde están las perlas?

¿Dónde las piezas bezares?

¿Adónde las catalnicas

o los papagayos grandes?

¿Dónde la pratica de Indias,

de los puertos y los mares

que se toman y navegan?

¿Dónde la bayeta y sastre?

Si quieres que tus negocios

en felice punto paren,

lleva, y esto te aconsejo,

siempre la verdad delante.[225]

En la obra, casi todos los personajes fingen ser lo que no son para obtener algo o a alguien que no pueden tener. La comedia surge de sus estrepitosos fracasos y, lo que es más importante, de que todos fracasan (al contrario que la inmensa mayoría de las ligeras obras de la época, en las que por lo menos algunos de los personajes triunfan y materializan sus deseos). En La entretenida, la razón que explica absolutamente todos los fracasos es que los personajes se creen a pies juntillas las ilusiones sociales, como si fueran reales.[226] Se diría que Cervantes nos dice: «Es la ilusión, estúpido». Y que el teatro es la mejor manera de demostrárnoslo.[227]

En el teatro podemos ver a un personaje desenmascarado y, al momento, verlo encarnar su papel. La argucia del aparte permite al público escuchar los «verdaderos» pensamientos del personaje y contrastarlos con lo que este dice a su interlocutor. Sin embargo, aunque todo el teatro que se representaba en Europa en esa época se aprovechaba de esos rasgos implícitos, Cervantes profundizó aún más en esa técnica al utilizar la propia concepción teatral para

indagar en la complejidad de la asunción de roles sociales y en sus consecuencias para la percepción de la realidad.

Vista así, resulta que una extravagante comedia como La entretenida se basa en una red de inconcebible complejidad, compuesta por varios niveles de teatralidad que encajan como muñecas rusas. El núcleo de esa red es un entremés representado por Cristina y escrito por Ocaña para solaz de toda la casa. A comienzos de la Edad Moderna hay multitud de ejemplos de teatro dentro del teatro, pero ninguno tan complejo como este. Aquí tenemos a Cervantes escribiendo una obra en la que los actores interpretan personajes que, a su vez, representan una obra (esto es bastante habitual) que desata un ataque de celos de dos de los supuestos espectadores, que se enfrentan y hieren mutuamente. Ni siquiera esto sería muy insólito, ya que constituye una situación similar al salto que propicia Hamlet entre obra teatral y «realidad» en su famosa Ratonera, con la salvedad de que aquí los espectadores, Ocaña y Torrente, solo están fingiendo que se enfrentan, vengándose así de Cristina por haberlos enfrentado. En consecuencia, una escena con heridas y sangre, que sobre el fondo de un entremés incluido en una obra parecería exigir que los espectadores la consideraran verdadera, resulta ser falsa. En realidad, cuando Don Antonio estalla al darse cuenta de que la barahúnda era una broma y exclama

¡Por Dios del cielo!,

que estoy por hacer que salga

lo que es fingido por cierto,

Cervantes parece decirnos que eso es precisamente lo que hasta ese momento todos hemos estado haciendo.

Justo es que Cervantes termine la obra con dos apartes, de los personajes que menos se dejaron engatusar al confundir deseos e ilusiones. Después de una cómica sucesión de desesperadas

proclamas por parte de una larga lista de personajes que, en flagrante contradicción con los finales acostumbrados, no van a casarse, Marcela declara simplemente que

Yo quedaré en mi entereza,

no procurando imposibles,

sino casos convenibles

a nuestra naturaleza.

Por su parte, Ocaña ofrece la moraleja:

Esto en este cuento pasa:

los unos por no querer,

los otros por no poder,

al fin ninguno se casa.

Desta verdad conocida

pido me den testimonio:

que acaba sin matrimonio

la comedia Entretenida.[228]

Dicho de otra manera, en la vida real nuestros entretenimientos, lo que hacemos para pasar el rato, por placer, no se ajusta a los dictados de las convenciones sociales o, más sencillamente, el sexo no siempre conduce al matrimonio. Sin embargo, al aceptar ese código y sus imposibles criterios de pureza, corremos el riesgo de

arruinar las posibilidades de encontrar amor, satisfacción y autonomía en el mundo real.

Aunque los personajes de La entretenida sufren fracasos estrepitosos y cómicos por atenerse ciegamente a los papeles que dictan las costumbres, Cervantes también se inventó personajes que cosechan éxitos clamorosos al manipular las interpretaciones que componen la vida cotidiana. Uno de ellos es el bribón o embaucador Pedro de Urdemalas, de la comedia homónima.[229] Pedro vive de su ingenio y aspira a mejorar su posición social, unas veces arreglando los problemas de los demás y otras sacándoles el dinero con engaños. En una de las escenas del primer acto, que deja patente las artes de embaucador de Pedro, dos enamorados participan en un rito en el que la zagala Benita se sube a una bacía de agua, esperando escuchar un nombre que susurrará el viento y entendiendo que se casará con alguien que tenga ese mismo nombre. Cuando un sacristán llamado Roque engaña a la pareja susurrando su propio nombre antes de que Pascual, verdadero amor de Benita, pueda hacer lo propio, Pedro soluciona el problema sugiriendo a Pascual que se aproveche del sacramento de la confirmación para adoptar el nombre de Roque, con lo que escribiría verdaderamente su destino.

En la comedia se entrecruzan la historia de Pedro con la de la gitana Belica, que sueña con ser noble. Y resulta que es realmente hija ilegítima de una familia nobiliaria emparentada con el rey. En el último acto la vemos trasladarse al palacio con el que siempre ha soñado, en tanto que Pedro encuentra el lugar que le corresponde en el teatro, como actor de una compañía itinerante. Esta comienza entonces a actuar ante la corte y Pedro, habiéndose rebautizado con el nombre de Nicolás de los Ríos, se dirige con las siguientes palabras a Belica, ahora llamada Isabel:

Digo que tienes delante

a tu Pedro conocido,

de gitano convertido

en un famoso farsante,

para servirte en más obras

que puedes imaginar

[…]

Tu presunción y la mía

han llegado a conclusión:

la mía solo en ficción;

la tuya, como debía.[230]

Aquí vemos que el término «ficción» –que, hay que recordar, en la época de Cervantes solo aludía al fingimiento o la teatralidad– pasa a designar, para el autor, todas las ocasiones en las que la gente aspira a alcanzar un mayor reconocimiento social del que nunca llegará a tener en el mundo real. Al margen de lo que nos diga el teatro, en realidad solo los nobles de cuna alcanzan los privilegios que otorga la nobleza y se visten como corresponde.[231]

En la época de Cervantes, los plebeyos sabían por la cultura popular que, en virtud de su antigua sangre cristiana, eran miembros de una élite cuyas puertas en realidad siempre tendrían cerradas. Sin embargo, al reconocer el poder que el teatro y sus ficciones tienen sobre nosotros, un personaje como Pedro aprende a triunfar a su manera, a invitarse él solo a la fiesta. La obra termina cuanto Pedro está preparando a los demás actores para la función que tienen que representar, que no será la típica obra de capa y espada que «acaba en casamiento, / cosa común y vista cien mil veces».[232] Libre de todo contenido inútil, no será otra que la que Cervantes ha escrito: Pedro de Urdemalas.

En 1584 Cervantes ya era una especie de celebridad, puesto que muchas de sus proezas habían llegado a las tablas de los corrales de comedias madrileños. Hay constancia de que ese año se le abonó una suma pequeña, pero respetable, por dos obras, ambas perdidas,

y que más tarde afirmó que sus comedias se habían representado en múltiples ocasiones, aunque las críticas no fueran precisamente entusiastas. Puede que no se forrara con su trabajo sobre el escenario, pero sí se encontraba en su elemento, intercambiando pullas con otros escritores de los salones literarios madrileños y compartiendo tragos en tabernas baratas con dramaturgos y actores, e incluso con actrices que, al contrario que sus colegas británicas,[233] sí podían honrar las tablas españolas con su presencia, a pesar de la mácula que esto suponía para su honor, si es que esto era algo que alguna vez les preocupara.

En una de esas noches de jolgorio Cervantes compartió tragos con una mujer de unos diecisiete años menos que él, llamada Ana Franca de Rojas, a la que conoció en una taberna que regentaban ella y su marido, sus propietarios. Todas las informaciones coinciden en señalar que Ana Franca era una carismática belleza de cabello negro, que a los 16 años se había casado con un tendero asturiano mayor que ella. A su marido, «uno de los parásitos que vomitan a miles las grandes ciudades»,[234] lo que más le interesaba era la modesta dote que una tía recientemente fallecida le había legado a Ana, y en realidad utilizó esa suma para abrir la taberna en la que ella y Miguel acabarían conociéndose e iniciando una relación sentimental. A finales de 1584 se quedó embarazada y el verano siguiente dio a luz a una hija llamada Isabel. Parece que al principio el marido de Ana Franca no estuvo muy espabilado y aceptó a Isabel como hija, pero Cervantes acabaría por reconocerla con el legendario apellido que hizo suyo y que adorna sus últimos textos: Saavedra.

Poco después del nacimiento de Isabel, Cervantes hizo un viaje a la localidad de Esquivias, una aldea vinícola cercana a su nativa Alcalá, donde se había instalado su amigo el poeta Pedro de Laínez, que había fallecido repentinamente. Durante esa visita conoció a otra joven, Catalina de Salazar y Palacios Vozmediano, hija de una terrateniente de la baja nobleza, que había enviudado hacía poco, y en diciembre del mismo año contrajeron matrimonio. Quizá esos esponsales aparentemente apresurados los inspirara el deseo que tenía el escritor de mantener en secreto su relación con Ana Franca y la existencia de su hija; quizá a Cervantes, que, con los treinta y siete años de esa época ya había entrado hacía tiempo en la

mediana edad, le atrajera tener una esposa joven y una hacienda en el campo.

Fueran cuales fueran sus razones, estaba claro que Miguel de Cervantes –hijo de un hombre que, después de haberse esforzado por demostrar la raigambre de su linaje castellano, siempre había estado bajo sospecha–, padre de una hija ilegítima y hermano de mujeres que, en el caso de Andrea y Magdalena, hacía tiempo que habían perdido el honor por sus múltiples y malogradas relaciones amorosas, ya tenía la experiencia de que ese atributo, tan cacareado en el escenario español, no estaba en absoluto a su alcance. Fueran cuales fueran sus motivaciones, al adoptar el papel de acomodado hacendado rural y trasladarse a Esquivias, también dejaba patente que era un hombre que había aceptado que el mundo era realmente un escenario y que, por esa misma razón, el truco no consistía en interpretar los papeles que a uno le encomendaban, sino en escribirlos uno mismo.

6 De pastores, caballeros y damas

¡Dichosa edad y siglos dichosos aquellos a quien los antiguos pusieron nombre de dorados; y no porque en ellos el oro, que en esta nuestra edad de hierro tanto se estima, se alcanzase en aquella venturosa sin fatiga alguna, sino porque entonces los que en ella vivían ignoraban estas dos palabras de tuyo y mío! Eran en aquella santa edad todas las cosas comunes; a nadie le era necesario, para alcanzar su ordinario sustento, tomar otro trabajo que alzar la mano y alcanzarle de las robustas encinas, que liberalmente les estaban convidando con su dulce y sazonado fruto. Las claras fuentes y corrientes ríos, en magnífica abundancia, sabrosas y transparentes aguas les ofrecían. En las quiebras de las peñas y en lo hueco de los árboles formaban su república las solícitas y discretas abejas, ofreciendo a cualquiera mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo.

El Quijote, primera parte, capítulo XI

Para los lectores actuales, lo pastoril está, por no decir algo peor, pasado de moda. Buenas razones explican esa valoración. Las tramas pastoriles suelen consistir en las andanzas de apuestos pastores que suspiran por virtuosas pastoras y que, en esos bucólicos idilios, no pierden ocasión de sacar la flauta y de lanzar sus églogas a los cuatro vientos. A continuación, figuran versos de una de ellas:

Cabellos, ¡cuánta mudanza

he visto después que os vi,

y cuán mal parece ahí

esa color de esperanza!

Bien pensaba yo, cabellos,

aunque con algún temor,

que no fuera otro pastor

digno de verse cabe ellos.[235]

En este caso, el apuesto pastor que suspira se llama Sireno, y su canto tiene como objeto un mechón de pelo que está ante él, sobre la hierba, y que baña con sus lágrimas. El cabello pertenece a la virtuosa dama que da título a la gran novela pastoril de Jorge de Montemayor, La Diana, el libro de mayor difusión en España cuando Cervantes decidió comenzar a escribir su primera novela.[236] En traducción o en el original, para los gustos actuales, la idea de hacerse rico escribiendo literatura pastoril sería como intentar convertirse en estrella del pop haciendo versiones de Barry Manilow.

No ocurría lo mismo en la época de Cervantes. Los índices de alfabetización habían ido aumentando con rapidez en la España del siglo xvi. A comienzos de esa centuria, pocos hombres sabían leer y, de ellos, la mayoría eran sacerdotes, eruditos o burócratas. Al finalizar el siglo, los índices de alfabetización masculina se estaban incrementando considerablemente. Es más, los documentos de juicios de la Inquisición y de testamentos indican que la alfabetización se había extendido enormemente entre las clases plebeyas e incluso entre las mujeres, tanto en las ciudades como en el campo.[237] La proliferación de poblaciones alfabetizadas exigía entretenimiento y, aunque el teatro fuera la principal atracción, los libros cada vez tenían más demanda.

Con todo, la lectura era una actividad muy distinta a lo que es hoy. No era habitual repantigarse solo con un buen libro: los libros eran voluminosos; los cuartos, oscuros, y la práctica de leer en silencio para uno mismo seguía siendo una innovación relativamente reciente. Aunque cada día se compraban más libros para el disfrute

privado, la mayoría de los ejemplares que se vendían iban destinados a más de un lector, y con frecuencia se leían en alto en tabernas o ventas, como vemos que ocurría en el Quijote. Tal como explica un ventero refiriéndose a los pocos libros que tiene y a la perplejidad que le suscita que a alguien le parezcan cuestionables:

–No sé yo cómo puede ser eso; que en verdad que, a lo que yo entiendo, no hay mejor letrado en el mundo, y que tengo ahí dos o tres dellos, con otros papeles, que verdaderamente me han dado la vida, no solo a mí, sino a otros muchos. Porque, cuando es tiempo de la siega, se recogen aquí, las fiestas, muchos segadores, y siempre hay algunos que saben leer, el cual coge uno destos libros en las manos, y rodeámonos dél más de treinta, y estámosle escuchando con tanto gusto que nos quita mil canas; a lo menos, de mí sé decir que cuando oyo decir aquellos furibundos y terribles golpes que los caballeros pegan, que me toma gana de hacer otro tanto, y que querría estar oyéndolos noches y días.[238]

Está claro que al ventero lo que más le gusta son los relatos de caballerías, pero lo pastoril también se vendía bien; es más, se vendía mucho mejor que la poesía. Mucho antes de abandonar España, Cervantes había albergado el deseo de ser poeta y el pastoril era un género en el que podría colocar muchas de las églogas que había ido escribiendo a lo largo de los años, bastantes durante su cautiverio.

Mucho tiene que ver la poesía con la motivación que indujo a Cervantes a escribir La Galatea. Como él mismo admite en la «Dedicatoria» que precede a la novela, siempre fue muy proclive a la poesía y le apenaba que pareciera haber caído en desgracia. Al ser demasiado amante de la buena poesía como para soportar fácilmente los malos versos, aunque fueran suyos, en sus últimos años Cervantes contempló con cierta pesadumbre su producción poética de antaño y rechazó su primera novela, diciendo de su autor que estaba «más versado en desdichas que en versos».[239] No obstante, en 1585 Cervantes estaba listo para lanzarse plenamente al único género que le permitiría demostrar sus talentos poéticos.

Aunque los resultados no fueran tan revolucionarios como sus obras posteriores, en ese libro ya podemos detectar claramente la tendencia a ir en contra de las convenciones.

Mientras que antes de La Galatea los entornos pastoriles habían servido principalmente como telón de fondo poético, con Cervantes la historia cobra una renovada importancia. La poesía sigue siendo el meollo de la cuestión, pero lo que los personajes dicen sobre ella y cómo utilizarla tiene mucho más peso que los propios poemas. Al contrario que en anteriores novelas pastoriles, los poemas no son únicamente elementos que se intercalan, sino que los personajes se reúnen en torno a un escenario y se convierten en el público que comenta los versos que se declaman y reacciona ante ellos. Después de no haber logrado ganarse la vida con el teatro, ya desde su primera novela Cervantes comienza a trasladarlo a la prosa.

El eje de La Galatea es una justa poética en la que compiten cuatro pastores. Como Cervantes dice sobre sus protagonistas:

muchas veces se habían juntado a encarecer cada cual la causa de su tormento, procurando cada uno mostrar, como mejor podía, que su dolor a cualquier otro se aventajaba, teniendo por suma gloria ser en la pena mejorado; y tenían todos tal ingenio, o por mejor decir, tal dolor padecían, que comoquiera que le significasen, mostraban ser el mayor que imaginar se podía.[240]

El tema de novelas pastoriles como La Diana era el amor. Su objetivo era crear un entorno en el que pudiera expresarse, en toda su gloria y agonía, todo el espectro de expresiones poéticas que suscitaba la pasión. Según la clásica formulación de Montemayor, «los que sufren más son los mejores».[241] La novela pastoril cervantina, que sin duda era amorosa, también tenía que ver con lo bien o lo mal que la poesía indaga en el amor.[242] De ahí la sutil ironía que muestra en el fragmento que acabamos de citar, en el que el ingenio de los poetas y su dolor se consideran una misma cosa.

Como cabía esperar del autor y de las decepciones que impregnaban sus experiencias vitales, La Galatea es, en ciertos sentidos, una novela antipastoril, que desde el principio nos induce a pensar que algo va mal en la Arcadia. En lugar de los llorosos y bondadosos pastores que habitaban La Diana o El pastor de Fílida que Gálvez de Montalvo había publicado hacía solo dos años con gran éxito, La Galatea ofrece a sus lectores, casi inmediatamente, una historia de engaño, traición y muerte relatada por Lisandro, un noble que se junta con pastores para vengar el traicionero asesinato de su amada Leonida. Aunque los personajes campestres cervantinos no dejan de suspirar, sollozar y cantar como corresponde al canon pastoril, su conciencia de la posibilidad permanente del engaño impregna la novela de principio a fin. En realidad, al igual que el público al contemplar a los actores que hay en una obra, los pastores se preguntan constantemente por la realidad de las emociones y los deseos que escuchan expresar a los demás o ven manifestarse en sus rostros.

Aunque en la novela haya multitud de personajes y de complejas subtramas que se superponen, la historia principal gira en torno al amor de Elicio por la bella pastora Galatea, del mismo modo que la novela de Montemayor se ocupaba del amor de Sireno por la hermosa Diana. Pero ahí acaba el parecido. En tanto que el drama de Sireno radica en su amor por una mujer casada y, por tanto, inaccesible, el eje de la tensión que propulsa La Galatea se encuentra en la imposibilidad de interpretar a la perfección o, en última instancia, de comprender los verdaderos sentimientos del ser amado, con lo que la indagación en la poética amorosa transforma desde el principio la novela en una especie de maquinaria que fabrica profundidad psicológica y emociones ocultas. Así es como describe Cervantes los sentimientos de sus personajes principales:

Parescíale a Galatea que, pues Elicio con tanto miramiento de su honra la amaba, que sería demasiada ingratitud no pagarle con algún honesto favor sus honestos pensamientos. Imaginábase Elicio que, pues Galatea no desdeñaba sus servicios, que tendrían buen suceso sus deseos. Y cuando estas imaginaciones le avivaban la esperanza, hallábase tan contento y atrevido, que mil veces quiso

descubrir a Galatea lo que con tanta dificultad encubría. Pero la discreción de Galatea conoscía bien, en los movimientos del rostro, lo que Elicio en el alma traía; y tal el suyo mostraba, que al enamorado pastor se le helaban las palabras en la boca, y quedábase solamente con el gusto de aquel primer movimiento, por parescerle que a la honestidad de Galatea se le hacía agravio en tratarle de cosas que en alguna manera pudiesen tener sombra de no ser tan honestas que la misma honestidad en ellas se transformase.[243]

En esas frases, Cervantes, conjugando el humor malicioso con una absoluta perspicacia, nos habla del juego de ocultaciones y revelaciones que compone una nueva relación amorosa. La compleja interacción de esperanzas que suscitan las expresiones que se leen en el rostro del ser amado se lleva hasta extremos cómicos; sin embargo, por afectada que pueda parecer la escena, también ofrece a los lectores un nuevo tipo de realismo, basado en una matizada psicología en la que las emociones profundas se enmascaran y revelan.

En tanto que los pastores de las novelas pastoriles anteriores a Cervantes utilizaban sus poemas para expresar el dolor del amor no correspondido, los cervantinos tan pronto declaman versos para recalcar que la poesía no puede expresar lo profundo que es verdaderamente su amor como comprenden que, en realidad, nunca dejan de hablar de poesía.[244] Sin embargo, al darse cuenta de eso, los propios poetas se tornan de repente en seres reales. Los poetas de La Galatea, lejos de ser los típicos recortables de la convención pastoril, se convierten en personajes, precisamente al hacerse conscientes de la convencionalidad de sus atributos.

Al igual que había hecho en sus experimentos teatrales, Cervantes utilizó su primera incursión en una narración prolongada para contravenir no solo las convenciones de un género literario, sino las pretensiones sociales que comporta, y las técnicas que utilizó para lograrlo son las mismas que definen lo que hoy llamamos ficción. Al poner frente al lector no solo un problema, una pasión o un crimen, sino la forma que en su época tenían de representar, analizar y comprender ese problema, esa pasión o ese crimen la literatura y el

teatro, Cervantes comenzó sutilmente a enseñar a sus lectores a desdoblarse, a ser a un tiempo, dentro de los textos, lectores que con sus emociones tratan lo que ocurre como si fuera real, pero sin dejar por ello de estar también fuera, conscientes de que están únicamente ante una historia.

Después de la muerte de Laínez, su jovencísima viuda, Juana Gaitán, heredera de su hacienda y de varios manuscritos inéditos, contrajo nuevas nupcias con un hombre de edad más próxima a la suya. Su nuevo marido, hijo de un mercader y llamado Diego de Hondaro, se iría gastando con los años gran parte de la hacienda de Laínez, con lo que Juana, al entrar unas dos décadas después en la familia de Cervantes, que vivía en la casa vallisoletana de Juan de Navas, estaba en la pobreza. Sin embargo, en 1584 Juana aún podía contar con la abultada hacienda de Laínez para agasajar a lo grande a los amigos que su difunto marido había hecho en los círculos literarios. De manera que, en septiembre de ese año, Miguel acudió a visitar la casa de Esquivias, en calidad de huésped de Diego de Hondaro.

La localidad de Esquivias no era del todo desdeñable, pero casi podría haber inspirado las palabras que muchos años después conducirían a su autor a la posteridad: «En un lugar de la Mancha, de cuyo nombre no quiero acordarme…».[245] De sus ciento ochenta familias, cinco eran moriscas y treinta y siete de la pequeña nobleza, aunque todas ellas venidas a menos: los empobrecidos hidalgos típicamente literarios, de los que el más famoso no sería otro que el propio don Quijote. De hecho, fue durante una boda celebrada en Esquivias donde Cervantes conoció a un anciano de apellido Quijana, que le inspiraría a su famoso caballero.

El 22 de septiembre Juana Gaitán otorgó a Cervantes un poder para que solicitara el privilegio y la aprobación que le permitieran publicar el Cancionero de Laínez (algo que en realidad nunca consiguió). Una vez hecho ese trato, es posible que los amigos se reunieran en la pequeña venta que Diego Ramírez regentaba en la plaza de la localidad. Y muy probable que Cervantes conociera allí a una amiga y vecina de Juana, hija de un hidalgo local llamado Fernando de Salazar Vozmediano, cuya residencia estaba en la

misma calle que la de Juana, frente a la iglesia del lugar. El 12 de diciembre, solo dos meses y medio después, Cervantes y doña Catalina de Salazar y Palacios Vozmediano contrajeron matrimonio en ese templo, acompañados por el tío de ella, Juan de Palacios. [246]

Puede que la decisión de contraer matrimonio con Catalina, después de un noviazgo de poco más de dos meses, la explicara hasta cierto punto la situación que Cervantes tenía en Madrid. El escritor nunca había renunciado a la ambición de ver reconocida su grandeza y honorabilidad, y seguramente mantener una relación ilícita con una tabernera casada pudiera dejar una mácula en su reputación. Catalina de Salazar, aun sin ser adinerada, había heredado varias hectáreas de olivar y viña en los alrededores de Esquivias, con lo que se podía considerar que pertenecía a la pequeña nobleza terrateniente. Al entrar a formar parte de esa familia y trasladarse a Esquivias, Cervantes se distanciaba de las impurezas de la gran ciudad, acercándose a la sencillez, la honra y el encanto de la vida rural.

Así las cosas, se trasladó a la residencia de Catalina y se convirtió en cabeza de familia. Por dura que fuera la vida en el campo, seguramente tenía cierto atractivo para él. La casa, situada en el centro de la localidad, frente a la iglesia en la que Cervantes acudía a misa, tenía detrás un huerto, surcado por un arroyo. Desde sus ventanas podía observar las laderas de las colinas cubiertas de olivos. El vino que producían sus viñedos no debía de ser muy malo, al menos eso es lo que insinúa él mismo cuando, comparándolo con el de la nobleza local, dice que le parece «más ilustre».[247] En Madrid Cervantes tenía que ocuparse de la hija ilegítima que había tenido con la esposa de un tabernero asturiano, además de querellas literarias y de los constantes apuros que conllevaba llegar a fin de mes. En Esquivias podía sentar cabeza con una joven y, a decir de todos, bella esposa y entregarse cuanto quisiera al papel de caballero de provincias. Puede que, si podía contar con las tierras incluidas en la dote, ni siquiera tuviera que preocuparse de buscar un mecenas.

Fueran cuales fueran las expectativas depositadas en ese cambio de vida, las cosas no salieron como esperaba. En lugar de ofrecerle un sereno refugio frente a las pesadumbres de su existencia urbana,

Esquivias solo supondría para Cervantes otro quebradero de cabeza. Aunque las casi cinco hectáreas de tierra que ahora controlaba eran una dote considerable, Catalina también aportó al matrimonio a su madre viuda y a dos hermanos menores de edad, y resultó que su padre, recientemente fallecido, le había legado muchas deudas impagadas, con lo que todo eso se añadió a las preocupaciones de Cervantes. Por otra parte, el rendimiento del olivar y de los viñedos que Catalina había aportado al matrimonio era mucho menor de lo esperado por el escritor. Las nupcias serían igualmente baldías, por lo menos en cuanto a descendencia. Catalina no tuvo hijos, de manera que Isabel, la hija de Ana Franca, sería el único descendiente conocido de Cervantes. En líneas generales, el traslado de Cervantes a su Arcadia particular no le reportó la buena vida que esperaba. No obstante, desde el punto de vista literario, el rendimiento sí sería realmente cuantioso.

Una de las razones de que lo pastoril hubiera ganado nuevos adeptos era la creciente popularidad de los relatos y las obras dramáticas que contrastaban las sencillas virtudes de la vida campestre con la corrupción de la corte y la inmundicia de los centros urbanos. Como señalaba un libro de gran difusión en la época, «Es privilegio de aldea que en ella no viva ni pueda vivir, ni se llame ni se pueda llamar ningún hombre aposentador de rey ni de señor».[248] Sin embargo, las generalizadas alabanzas que recibían la vida sencilla y las clases populares en libros y comedias cubrían una realidad muy distinta, en la que las gentes del común vivían en condiciones penosas, explotadas por el gobierno para mantener a una nobleza ociosa que no pagaba impuestos.

Hasta cierto punto, el varapalo literario que suscitaba la corte y los parabienes a la vida campestre constituían una reacción natural contra la evidente corrupción de la primera, pero también era algo alentado por el gobierno, para contrarrestar los perversos incentivos que estaban privando al campo de habitantes potencialmente productivos y atiborrando la propia corte de indolentes traficantes de influencias. El tema aparece hasta la saciedad en innumerables libros y comedias de la época: por cada cortesano corrupto, afeminado e inmoral que creaba la literatura del momento, surgía un orgulloso y honorable pueblerino o plebeyo de campo, que vive de lo que produce la tierra y que no está dispuesto a mancillar sus

acendrados principios con tejemanejes políticos. Se diría que el éxito de la temática pastoril tenía su razón de ser: aliviaba a un país en decadencia remitiéndose a una edad dorada que en realidad nunca había existido.

«Todos los pueblos que tienen historia tienen un paraíso, un estado de inocencia, una edad de oro», escribió el gran poeta alemán Friedrich Schiller, y la Europa del Renacimiento no era una excepción.[249] Los poetas renacentistas volvieron la vista a Ovidio y Virgilio en busca de modelos poéticos que retrataran un paraíso bucólico habitado por pastores inocentes que cantaban sobre el telón de fondo de una prístina naturaleza; las teorías de hombres de letras renacentistas como Lorenzo Valla hablaban de una naturaleza virgen, idéntica a Dios mismo, en tanto que los pensadores políticos defendían un estado de naturaleza prácticamente contrapuesto a la pesadilla de la eterna guerra intestina descrita por Hobbes. Para todos ellos, la edad de oro era una utopía que, caracterizada por la capacidad para compartir la riqueza, solo había echado a perder la aparición de la propiedad y la codicia que esta insufla en los hombres. Como en la expulsión que narra el Génesis, la Arcadia que habían soñado los griegos y que hicieron suya los renacentistas defendía una época intemporal que era tanto un ideal perdido como un modelo del paraíso en la Tierra.

Quizá no sea tan sorprendente como podría parecer a primera vista que la sociedad renacentista fuera tan ajena a los ideales de la Arcadia que ella misma había creado y admiraba.[250] En España, el interés en la literatura pastoril aumentó cuando menguó la pasión por las novelas de caballería, pero coincidió con la aparición y el mayor interés en la novela picaresca, un género literario que ponía de manifiesto las sórdidas entrañas de la humanidad, todo lo que lo pastoril parecía evitar.[251]

En ciertos sentidos, lo pastoril y lo picaresco eran reacciones frente al mismo conjunto de preocupaciones crecientes que mostraba la sociedad española. A medida que las condiciones de vida se iban volviendo más difíciles para los habitantes de los pueblos y del campo, y para quienes trabajaban en la agricultura, la ganadería y las manufacturas de las que dependía la riqueza española, aumentaba cada vez más el número de quienes se veían atraídos por

los centros del comercio y por la propia corte. Las clases terratenientes también se iban concentrando en torno a los núcleos de poder y destinaban tiempo y capital político a las componendas que les servían para mantener bajos los impuestos con que les gravaba el gobierno, incrementando así, al mismo tiempo, la dependencia del Estado respecto a los ingresos fiscales procedentes de los propietarios no nobiliarios y el vulgo que labraban los campos. En consecuencia, al irse tornando la vida urbana más populosa y corrupta, los escritores españoles reaccionaron mostrando pobreza, delincuencia y corrupción en algunas obras, en tanto que otras soñaban con una inmaculada realidad alternativa, caracterizada por una igualdad y una justicia perfectas.

La aparente ambivalencia que Cervantes mostraba hacia la literatura pastoril despierta curiosidad desde hace mucho tiempo. Por una parte, estaba claro que era un ferviente admirador de El pastor de Fílida, el clásico pastoril de su buen amigo Gálvez de Montalvo, y que, a pesar de las críticas que en sus últimos tiempos dispensó a su propia poesía, no cabe duda de que también pensaba que su Galatea era un buen libro.[252] Por otra parte, podía ser mordaz en sus críticas a la literatura pastoril, como cuando Berganza, uno de los dos protagonistas de su Coloquio de los perros (una novella narrada a partir de la conversación de dos canes), comenta irónicamente que lo que había oído decir sobre la vida de los pastores no encajaba con su propia experiencia.[253] Sin embargo, a decir verdad, nada hay de sorprendente en esta ambivalencia: hay que explicarla teniendo en cuenta la forma de abordar la idea de la edad de oro en la propia ficción cervantina.[254]

Al igual que las ideas caballerescas y el concepto de honor, tan difundidos en la literatura del momento, la idea de la edad de oro funcionaba como una especie de ilusión o máscara que escondía las corrupciones de la época. Según esa lógica, puede que la vida fuera corrupta, sucia y peligrosa, pero ello solo se debía a que la gente había abandonado el campo, a que las autoridades locales estaban cegadas por su propia avaricia y a la injerencia de elementos foráneos. Si se volvía a la tierra, se acataban las leyes regias y se atenía uno a la fe verdadera, comprobaría que en realidad ya vivía en una verdadera edad de oro. Al igual que el ideal del honor y el estilo caballeresco, la Arcadia ideal era una ilusión que servía para

distraer a la gente de las injusticias que sufría, para convencerla de que la vida campesina era más pura y mejor, a pesar de que la corte le estuviera chupando la sangre.

Sin embargo, del mismo modo que Cervantes compensaba su cínica visión de la degeneración del honor y la mecanización de la guerra con un inquebrantable idealismo y una adulación del valor, la ironía con la que trata los bucólicos idilios literarios queda atenuada por una ferviente exaltación del supuesto objeto de atención de esas obras: el amor. Porque, si sus personajes cobran vida de una manera casi nunca vista antes de Cervantes, es precisamente porque tienen la sensación de que las convenciones que los aprisionan (las de las Fílidas, Filenas y Dianas que han legado las formas tradicionales de la poesía heredera del amor cortés) no expresan adecuadamente ni la hondura de sus sentimientos ni la singularidad de sus damas.

De hecho, esto es lo que da a entender Lauso, el propio alter ego de Cervantes en la novela, cuando acepta que su Silena puede no ser más que una máscara convencional, que oculte a la verdadera mujer que le ha robado el corazón. Como dice el narrador en La Galatea:

Acabó Lauso su canto; y, aunque él creyó que ninguno le entendía, por ignorar el disfrazado nombre de Silena, más de tres de los que allí iban la conoscieron, y aun se maravillaron que la modestia de Lauso a ofender alguno se estendiese: principalmente a la disfrazada pastora, de quien tan enamorado le habían visto.[255]

Su identidad se convierte verdaderamente en una especie de acertijo,

puesto que Lauso nombró a Silena en su canto, por este nombre no fue la pastora conoscida […] como Lauso había andado por muchas partes de España y aun de toda la Asia y Europa, que alguna pastora forastera sería la que había rendido la libre voluntad suya.[256]

La incapacidad del poeta para expresar su amor con palabras se traslada aquí a la identidad de un amor real, ya perdido, cuya propia ausencia eleva tanto al amante como a la amada por encima de trilladas convenciones, insuflando en ambos un soplo de misterio.

En este sentido, cuando Lauso le canta así lastimeramente a Silena:

En ciega escuridad andaba cuando

vuestra luz me faltaba, ¡oh bellos ojos!;

acá y allá, sin ver el cielo, errando

entre agudas espinas y entre abrojos;

mas luego, en el momento que tocando

fueron al alma mía los manojos

de vuestros rayos claros, vi a la clara

la senda de mi bien abierta y clara.[257]

Aunque el estilo poético no sea de lo más lustroso, el sentimiento del enamorado abrumado, que siente que solo ve con claridad cuando está en presencia de su amada, sí resulta convincente. La poesía cosecha su vitalidad en el marco en el que Cervantes sitúa una historia cuyos personajes se esfuerzan por escapar a sus convencionales pellejos.

La cuestión es que, al contrario que sus antecesores literarios, los pastores de los relatos bucólicos cervantinos son penosamente –y a veces jocosamente– conscientes de su propia convencionalidad, y cuando están sumidos en la propia pasión declamatoria amorosa es muy habitual que hagan mordaces referencias a los tópicos que

utilizan, llegando incluso a convertirlos en tema central de sus justas poéticas. En una escena de La Galatea, los pastores se ponen a jugar a las adivinanzas. Así dice la última, que declama Elicio:

Es muy escura y es clara;
tiene mil contrariedades:
encúbrenos las verdades,
y al cabo nos las declara.
Nasce, a veces, de donaire,
otras, de altas fantasías,
y suele engendrar porfías
aunque trate cosas de aire.

Sabe su nombre cualquiera,
hasta los niños pequeños;
son muchas y tiene dueños
de diferente manera.
No hay vieja que no se abrace
con una destas señoras;
son de gusto algunas horas:
cuál cansa, cuál satisface.

Sabios hay que se desvelan

por sacarles los sentidos,

y algunos quedan corridos

cuanto más sobre ello velan.

Cuál es nescia, cuál curiosa,

cuál fácil, cuál intricada,

pero sea o no sea nada,

decidme, qué es cosa y cosa.[258]

Timbrio, su rival poético, contesta de inmediato que lo que plantea el enigma no es más que el propio enigma. Al hacer que los poetas que habitan La Galatea se topen constantemente con los límites de sus géneros, Cervantes los convirtió en personajes que, al reconocer el molde del que están hechos, van más allá de los géneros, con lo que sus sentimientos de amor, pesadumbre y pérdida cobran vida.

Del mismo modo que abundaban los libros que ensalzaban la vida campestre y denostaban la corrupción de la cortesana, muchas eran las voces críticas para las que, en realidad, poca diferencia había entre los pueblos y la corte, que la sociedad española estaba podrida hasta el tuétano.[259] La gran innovación que estaba introduciendo Cervantes en su narrativa era la de representar simultáneamente tanto la falsedad del modelo representado por la edad de oro, que por tanto podía ridiculizarse, como su condición de elevado ideal, que, por serlo, recordaba las imperfecciones del aquí y ahora. Por otra parte, lo hacía permitiendo que los lectores habitaran unos personajes que, sin dejar de creer en esos ideales, eran traicionados por ellos. Mediante la ficción, Cervantes pudo tanto proclamar el valor del modelo como ridiculizar su aplicación al presente, y lo hizo insertando a sus lectores en las perspectivas de alguien que existía allí donde el ideal se encontraba con su fallida materialización.[260]

Aunque La Galatea fue su primera indagación en el tema, Cervantes lo toca en otras muchas partes de su obra, entre ellas los dos volúmenes del Quijote y Los trabajos de Persiles y Sigismunda, novela publicada póstumamente. Muy al comienzo de la primera parte del Quijote, el caballero y su escudero encuentran unas chozas, junto a las que se congrega un pequeño grupo de cabreros que, sentados en el suelo, se disponen a hacer una rústica comida. Los cabreros invitan a los viajeros y el Quijote se sienta junto a ellos, en tanto que Sancho se queda de pie a su lado para atenderle, tal como haría normalmente un escudero. En ese punto, el hidalgo le reprende, diciéndole que

quiero que aquí, a mi lado y en compañía de esta buena gente, te sientes, y que seas una misma cosa conmigo, que soy tu amo y natural señor; que comas en mi plato y bebas por donde yo bebiere, porque de la caballería andante se puede decir lo mismo que del amor se dice: que todas las cosas iguala.[261]

Si la visión de los cabreros y su rústica comida suscitan en el Quijote la imagen de una edad de oro anterior a cualquier diferencia de clase o condición social, su deseo lo pone inmediatamente a prueba la sincera aceptación que hace Sancho de su propia rusticidad, puesto que responde que «como yo tuviese bien de comer, también y mejor me lo comería en pie y a mis solas como sentado a par de un emperador». A continuación señala que, en cualquier caso, prefiere no verse constreñido por modales que le exigirían «mascar despacio, beber poco, limpiarme a menudo, no estornudar ni toser si me viene gana, ni hacer otras cosas que la soledad y la libertad traen consigo».[262] De manera que, mientras el Quijote proyecta la fantasía cortesana de una vida campestre sencilla, libre de intrigas y diferencias de clase, en la que todos son iguales y, en concreto, igualmente nobles, la respuesta de Sancho devuelve al lector a la tierra, a la realidad de aquellos para quienes la imagen de igualdad social que pinta el Quijote no tendría ningún sentido.

Como si no quisiera dejar cabos sueltos, el Quijote, después de

agarrar del brazo a Sancho para acercarlo a él, lanza una arenga inspirada por la sencilla comida que tiene ante sí, y en la que, de manera cada vez más hiperbólica, no deja de mencionar ningún tópico sobre la edad de oro: desde una sociedad que ignoraba las palabras «tuyo y mío», a las abejas «ofreciendo a cualquier mano, sin interés alguno, la fértil cosecha de su dulcísimo trabajo», pasando por las hermosas zagalejas que van de un lado a otro, solo adornadas por «algunas hojas verdes de lampazos y yedra entretejidas» y que, a pesar de no llevar «más vestidos de aquellos que eran menester para cubrir honestamente lo que la honestidad quiere y ha querido siempre que se cubra», podían andar «por dondequiera, sola y señera, sin temor que la ajena desenvoltura y lascivo intento le menoscabasen».[263] Está claro que el discurso es ridículo y el narrador no tarda en rechazarlo, señalando que las bellotas que está comiendo el Quijote «le trajeron a la memoria la edad dorada. Y antojósele hacer aquel inútil razonamiento a los cabreros, que, sin responderle palabra, embobados y suspensos, le estuvieron escuchando».[264]

Si nos imaginamos a nosotros mismos leyendo a Cervantes en su época, es incuestionable la ridiculez del discurso y, por tanto, la pretensión de creer en el ideal de la edad de oro que entonces expresaba la literatura pastoril. Queda por saber qué relación tiene con nuestra propia realidad social y la de los demás personajes que se sientan alrededor del Quijote. Si este lanza una arenga de la que los lectores nos reímos y que deja perplejos a los «verdaderos» cabreros que se sientan junto a él, ello se debe a que los lectores y los cabreros tenemos algo en común, una realidad o un «retrato» realista de la misma, del que podemos partir para mofarnos de la absurda fe del Quijote en los mitos difundidos por la poesía pastoril. Y aquí es donde Cervantes nos muestra toda la potencia de la ficción, porque ese momento de perplejidad compartida con los cabreros los alienta como personajes: se tornan personajes modernos, de ficción, en cuanto les inculcamos nuestra propia conciencia de cómo y por qué el discurso del Quijote es tan sumamente ridículo.

Poco después de terminar esa absurda arenga, un compañero de los cabreros insta al Quijote y Sancho a acompañarlos a la mañana siguiente al funeral de Grisóstomo, un pastor estudiante que

cortejaba a la bellísima e inalcanzable Marcela que, hija de un hombre rico, ha renunciado a la sociedad para vivir como una pastora en el campo. En consecuencia, inmediatamente, la ficción cervantina también nos obliga a preguntarnos cómo es posible que nosotros y los cabreros, desde la atalaya de nuestra fría e inclemente realidad, nos riamos de la inanidad de las fantasías del Quijote sobre la edad de oro, cuando resulta que en esa misma realidad hay quien se comporta exactamente igual que los personajes de las imposibles fantasías quijotescas. Y, en realidad, el efecto que Marcela produce en los muchos nobles que se han desplazado a la zona vestidos de atuendo pastoril lo describe el pastor Pedro con el mismo lenguaje absurdo e hiperbólico que el Quijote acaba de utilizar con resultados patentemente ridículos:

Aquí suspira un pastor, allí se queja otro, acullá se oyen amorosas canciones, acá desesperadas endechas. Cual hay que pasa todas las horas de la noche sentado al pie de alguna encina o peñasco, y allí, sin plegar los llorosos ojos, embebecido y transportado en sus pensamientos, le halló el sol a la mañana; y cual hay que, sin dar vado ni tregua a sus suspiros, en mitad del ardor de la más enfadosa siesta del verano, tendido sobre la ardiente arena, envía sus quejas al piadoso cielo.[265]

El hecho de que el «mundo real» es igual de caprichoso que el disparate pastoril quijotesco se subraya cuando, de camino al funeral, el hidalgo y su escudero se encuentran con dos caminantes que, al escuchar al Quijote proclamarse caballero andante, cazan al vuelo que está loco, sin dejar por ello de creerse a pies juntillas que la región está plagada de nobles vestidos de pastores suspirando por una pastora de increíble belleza, absolutamente inalcanzable. Lo que Cervantes pone en cuestión no es la verdad o la falsedad de los escenarios que describen sus historias, sino la realidad social que los lectores creemos que compartimos y habitamos. Con su ficción nos señala que la propia realidad lleva entretejidas ciertas ilusiones que, en todos los sentidos, son tan risibles como la locura del Quijote. Al mismo tiempo, y también de una manera que su ficción no solo permite, sino que aprovecha, la flagrante insensatez de la

convención pastoril da lugar a personajes rebosantes de emociones auténticas y férreas convicciones, hasta el punto de que, o bien no encajan en los papeles tradicionales que de ellos se esperan, o bien se niegan a representarlos.

Mientras los cabreros, los falsos pastores, los amigos de Grisóstomo y los viajeros se congregan en torno a la sepultura y escuchan a Ambrosio, amigo de aquel, leer el último poema que el difunto escribió para Marcela antes de morir, se atisba a la propia Marcela que, desde la cima de una peña, se acerca a los reunidos. Ante las acusaciones de homicidio de Ambrosio, ella defiende con extraordinaria elocuencia el derecho de la mujer a verse libre de los deseos y expectativas que en ella proyectan los hombres y proclama con enérgico orgullo que «Yo, como sabéis, tengo riquezas propias y no codicio las ajenas. Tengo libre condición y no gusto de sujetarme».[266] El capítulo termina entonces con don Quijote comprometiéndose a defenderla frente a todos los presentes y pidiendo que «sea honrada y estimada de todos los buenos del mundo, pues muestra que en él ella es sola la que con tan honesta intención vive».[267] Al igual que los pastores que cobran vida cuando nos vemos obligados a ver con sus propios ojos lo ridículo de una ilusión, la enérgica negativa de Marcela a desempeñar el papel que le encomienda el grupo de hombres dolientes la hace saltar de la página y cobrar vida. De repente vemos el mundo con sus ojos, vemos a otro personaje que, fruto de la propia desilusión de Marcela, escapa al molde de la convención.

Al final resultó que la novela pastoril no era más que un entrenamiento. Cervantes encontraría su lugar en un género que, por estilo y contenido, era mucho más afín a las aventuras de su propia vida: los relatos de guerreros de brillante armadura conocidos como novelas de caballería, de gran éxito popular. Con mucho, la más conocida de esas novelas fue el Amadís de Gaula de Rodríguez de Montalvo, que, publicada en 1508, tuvo múltiples secuelas durante todo el siglo xvi. Amadís es un mítico y errante caballero, afín a los de las sagas artúricas. Al igual que Arturo, Gawain y Lancelot, Amadís rescata a princesas, se enfrenta con gigantes y oscuras fuerzas mágicas, y destaca por su coraje y

pureza. Los títulos de los capítulos de Montalvo describen la trayectoria de sus heroicos protagonistas que, en una sucesión de aventuras sobrenaturales, incluyen episodios titulados «De cómo Galaor se combatió con el gran gigante, señor de la peña de Galtares, y lo venció y mató» o «Cómo don Galaor é Florestan é Agrajes se fueron en busca de Amadís, é de cómo Amadís, dejadas las armas é mudando el nombre, se retrajo con un buen viejo en una ermita a la vida Solitaria».[268]

En el capítulo posterior a este último, el gran Amadís ha abandonado sus armas y a sus compañeros, se hace llamar Beltenebros y lleva una vida solitaria y de penitencia hasta su muerte, todo ello como reacción a una desventurada carta de su amada Oriana. De este modo describe Montalvo sus tribulaciones:

Asi como ois estaba Beltenebros faciendo su penitencia con mucho dolor é grandes pensamientos que do continuo tenia, creyendo que si Dios por su piedad no le acorriese con la merced de su señora, que la muerte tenia muy cerca mas que la vida; é todas las mas noches albergaba debajo de unos muy espesos árboles, que en una huerta eran allí cerca de la ermita, por facer su duelo é llorar sin que el ermitaño ni los mozos lo sintiesen.[269]

Este también es uno de los pasajes que más captó la atención de don Quijote, ese gran lector de novelas de caballería. En un capítulo que Cervantes muy adecuadamente titula «Que trata de las estrañas cosas que en Sierra Morena sucedieron al valiente caballero de la Mancha, y de la imitación que hizo a la penitencia de Beltenebros», el hidalgo informa a Sancho de su intención de alcanzar la perfección caballeresca imitando la penitencia de Amadís y de los demás caballeros que, locos y apesadumbrados, se retiraron del mundo de los hombres a sufrir en soledad cuando sus damas los desdeñaron. En el caso del Quijote, este ha imaginado que su amada es la fabulosa Dulcinea del Toboso, nombre que torna todavía más ridículo el hecho de que El Toboso, lejos de ser una ciudad de fábula digna de una princesa, era y es un pequeño pueblo toledano, que solo destacaba y destacará por ser el supuesto lugar de

nacimiento de la cervantina Dulcinea. Cuando Sancho responde que, al contrario que todos esos caballeros, el Quijote no ha sido ni desdeñado por Dulcinea ni esta ha dado muestras de haberle traicionado en modo alguno (podríamos añadir que, en realidad, no le ha dado muestras de ningún tipo), su señor replica que

–Ahí está el punto –respondió don Quijote–, y esa es la fineza de mi negocio. Que volverse loco un caballero andante con causa, ni grado ni gracias; el toque está desatinar sin ocasión, y dar a entender a mi dama que, si en seco hago esto, ¿qué hiciera en mojado?[270]

Este palmario rechazo de la realidad es demasiado, incluso para Sancho, que airado le espeta:

–¡Vive Dios, señor Caballero de la Triste Figura, que no puedo sufrir ni llevar en paciencia algunas cosas que vuestra merced dice!; y que por ellas vengo a imaginar que todo cuanto me dice de caballerías y de alcanzar reinos e imperios, de dar ínsulas y de hacer otras mercedes y grandezas, como es uso de caballeros andantes, que todo debe de ser cosa de viento y mentira…[271]

No obstante, el tiempo que ambos pasan juntos también sirve para que el poder de la empatía ejerza su influencia en ellos, ya que Sancho va aprendiendo, poco a poco, a entrar en el mundo de don Quijote. Así es como, cuando bien avanzada la segunda parte, publicada en 1615, el caballero insiste por fin en encontrarse realmente con su legendaria belleza, Sancho se muestra encantado.

Atribulado por la respuesta inventada que a su amo ha dado de su inexistente dama, Sancho decide responder a las órdenes del Quijote presentándole directamente a Dulcinea, de manera que insiste en que una campesina con la que se encuentran por el

camino es en realidad la amada del caballero, a pesar de que todo en ella contradice su condición. Como para entonces ya sabe que la baza del encantador maligno sirve para un roto y para un descosido, Sancho no se sorprende ante el desconcierto que muestra su señor cuando, lejos de encontrarse con una enjoyada y celestial princesa, «no descubr[e] en ella sino a una moza aldeana y no de muy buen rostro, porque era carirredonda y chata». Cuando don Quijote se arrodilla ante la aldeana, «suspenso y admirado, sin osar desplegar los labios», Sancho, para variar, se adelanta y, adoptando un tono cortesano, pregunta a la mujer «¿Cómo vuestro magnánimo corazón no se enternece viendo arrodillado ante vuestra sublimada presencia la coluna y sustento de la andante caballería?». Al escuchar la respuesta de la muchacha, previsiblemente brusca, el Quijote vuelve a explicar su decepción, quejándose de que «el maligno encantador me persigue y ha puesto nubes y cataratas en mis ojos, y para solo ellos y no para otros ha mudado y transformado tu sin igual hermosura y rostro en el de una labradora pobre». La muchacha, creyendo que todo esto es una burla que unos señoritos hacen a unas aldeanas, le espeta «¡Tomá que mi agüelo!» y marcha presurosa sobre su jumenta, después de haber saltado con destreza sobre las ancas del animal para después aposentarse sobre la albarda.[272]

Al igual que las fantasías de caballeros y damas del Quijote, los ideales de honor y pureza de sangre, propagados bajo los auspicios de la Corona española, eran ilusiones que contrastaban violentamente con la realidad de una sociedad en la que las élites de antaño mantenían sus privilegios materiales contra viento y marea. Aunque las ventajas de la pureza de sangre se glosaban en la literatura y las tablas, en realidad la acusación de tener sangre judía no solía ocasionar ninguna pérdida de categoría material a las clases terratenientes.[273] En la imaginación popular, alimentada por una industria cultural que rezumaba de relatos sobre la vulneración del honor y su recuperación, este atributo imaginario absolutamente primordial tenía como eje un ideal de pureza femenina al que pocas mujeres de carne y hueso podían responder, algo que Cervantes conocería de primera mano gracias a la multitud de experiencias mundanas que acumularon sus hermanas Magdalena y Andrea, y posteriormente su propia hija Isabel, que constantemente caían en desaconsejables devaneos con hombres

que prometían mucho y cumplían poco.

En el mundo del Quijote, el contraste entre las mujeres de verdad y los modelos ideales resulta cómico, pero en el mundo real también puede tener consecuencias trágicas, y Cervantes lo pone igualmente de manifiesto. En «El curioso impertinente», el relato más famoso de los que se incluyen en el Quijote, su protagonista, Anselmo, se enamora de la hermosa Camila, con la que contrae matrimonio; pero en realidad se ha enamorado de la imagen ideal de lo que una mujer debería ser.[274] Según los mitos propagados por la cultura popular de la época, lo deseable era que la mujer, siguiendo la lógica del código de honor español, fuera pura en todos los sentidos.

Sin embargo, el problema de la pureza como virtud radica en cómo saber si alguien es realmente puro. Como Anselmo le dice a su mejor amigo Lotario, rogándole que corteje a su mujer para ponerla a prueba:

el deseo que me fatiga es pensar si Camila, mi esposa, es tan buena y tan perfeta como yo pienso, y no puedo enterarme en esta verdad si no es probándola de manera que la prueba manifieste los quilates de su bondad, como el fuego muestra los del oro.[275]

A pesar de la desesperada resistencia de su buen amigo, Anselmo insiste, con el resultado de que Lotario y Camila se enamoran y Anselmo pierde su honra, precisamente como temía perderla. Al igual que don Quijote, Anselmo hace suyo un mito que constituye una de las ilusiones fundamentales de su sociedad. Al llevar al extremo de esa ilusión la realidad de su amor, fuerza la caída de este y él acaba quitándose la vida. De este modo, Cervantes ha envuelto en ficción, dentro de una comedia en la que don Quijote acepta lo ilusorio, la tragedia y las patentes consecuencias que tiene aceptar una ilusión.

La relación directa queda todavía más clara cuando la historia que leen en alto unos viajeros en la venta en la que el Quijote y Sancho se hospedan se interrumpe justo en el momento en que el narrador

anuncia que «a Anselmo le costó la vida su impertinente curiosidad», pero antes de explicar cómo. En el preciso momento en que el lector y los oyentes esperan el desenlace de la historia, Sancho irrumpe en la sala, procedente del camaranchón que comparte con su señor, y fuera de sí refiere el violento duelo entre el caballero y un gigante. La cuestión es que don Quijote, soñando que libra una justa batalla contra un malvado gigante, sonámbulo ha arremetido con su espada contra varios cueros de vino que había en el cuarto, haciéndolos trizas y tiñendo de rojo toda la estancia.

Al ver lo que ha hecho, el Quijote –que creía que el gigante en cuestión era el azote de una de sus compañeras de viaje, la cual se hace pasar por la famosa princesa Micomicona– se arrodilla ante la fingida princesa y proclama que: «Bien puede la vuestra grandeza, alta y famosa señora, vivir, de hoy más, segura que le pueda hacer mal esta mal nacida criatura, y yo también de hoy más soy quito de la palabra que os di».[276] El paralelismo entre los dos argumentos no puede ser más evidente: la devoción del caballero por ideales ilusorios produce hilaridad y también que se vierta vino, pero las ilusiones sobre la honra y la pureza que alientan la historia de Anselmo y que se venden como verdades en el mundo que hay más allá de las páginas del libro pueden verter una sangre peligrosamente verdadera.

Bien podría ser que Cervantes pensara en sus propias hermanas al redactar estos fragmentos sobre los principios que deben cumplir las mujeres, y los peligros que para su reputación y su persona tenía una realidad a la que nunca podían escapar. Tanto Magdalena como Andrea tuvieron múltiples relaciones con hombres de mayor categoría social que les prometieron casarse con ellas, un nombre y una vida estable, pero que luego incumplieron sus promesas. Cuando una de esas relaciones se fue al traste, Magdalena llegó incluso a cambiarse el nombre y adoptó el de doña Magdalena Pimentel de Sotomayor, parece que con la intención de ocultar su soltería.[277] Después de vivir tantas veces sus propias ilusiones y amargos desengaños, Cervantes se identificaba profundamente con sus hermanas y con otras mujeres que, como ellas, se veían obligadas a negar sus verdaderos deseos para adaptarse a unas convenciones y expectativas que no dejaban de humillarlas y explotarlas.

Poco después de sus hazañas en Sierra Morena, el Quijote y sus compañeros de viaje encuentran a un muchacho al que el hidalgo había liberado anteriormente de los maltratos de su señor. Encantado de contar con un testigo directo de las glorias de la andante caballería, el Quijote exhorta al joven a relatar su liberación a sus compañeros. Sin embargo, aunque el muchacho corrobora el relato, cuenta también que su cruel amo, una vez libre de la influencia del bien armado caballero, volvió a golpearlo con más saña que antes, y termina su historia rogándole al Quijote que, en el futuro, no lo incluya en ninguna de sus fantasías:

–¡Por amor de Dios, señor caballero andante, que, si otra vez me encontrare, aunque vea que me hacen pedazos, no me socorra ni ayude, sino déjeme con mi desgracia, que no será tanta que no sea mayor la que me vendrá de su ayuda de vuestra merced, a quien Dios maldiga y a todos cuantos caballeros andantes han nacido en el mundo![278]

En la sima que se abre entre el sufrimiento y las acciones del desventurado Quijote y las de sus sobrehumanos ídolos se destila la esencia de la Edad Moderna. Cuando Cervantes invitó a una nueva generación de lectores a seguir a su caballero a Sierra Morena, al llorar de risa descubrían que habían entrado en un mundo nuevo. Para los escritores y lectores venideros, las páginas de un libro ya no podrían volver a ser objetos ajenos y maravillosos, dignos de admirarse a distancia. A partir de ese momento, la apertura de un libro conllevaría la entrada en un espacio más parecido al propio, en una Sierra Morena cercana, no en un mundo mitológico o una peña mística, e incluso esos lugares misteriosos o mágicos, desde Nunca Jamás a Hogwarts, siempre serían lugares a los que otras versiones de nosotros mismos irían en busca de alivio a las presiones, el dolor o simplemente el tedio de nuestra vida cotidiana. Ese es el espacio que creó Cervantes al poner el de los lectores en un libro y dejar que sus héroes no solo fueran caballeros y escuderos, sino imitadores de caballeros y escuderos que no podían dejar de discutir sobre las normas que regían su propia imitación; al hacer que las emociones reales echaran por tierra los moldes de

anteriores formas literarias, permitiendo que los personajes se expresaran, y al crear una escritura que no solo tiene que ver con nuestros sueños y deseos, sino con el dolor que causan unos y otros al estrellarse con las escabrosas costas de la realidad.

Recién casado, Cervantes comenzó el año 1585 llevándose a su esposa Catalina a Madrid para que conociera a sus ancianos padres. El encuentro, que salió a pedir de boca, propició que Rodrigo nombrara a Catalina, junto a su propia esposa Leonor, albacea de su testamento, aunque hubiera muy poco que testar. A esa nueva confianza contribuyeron ambas familias, porque la madre de Catalina, de igual nombre que su hija, vio en su yerno a la persona adecuada para administrar sus tierras y ejercer de padre con sus hijos varones preadolescentes, ahora que su propio marido, Fernando de Salazar, ya no estaba allí para criarlos. La vida de Cervantes parecía por fin entrar con buen pie en una nueva fase. Ahora era un hacendado, pertenecía a una familia de hidalgos con una casa digna y su tierra producía aceitunas y fruta en abundancia. Pero la ilusión no iba a durar mucho.

Parece que durante el año siguiente Cervantes basculó entre las nuevas ocupaciones de su idílica existencia rural y la vida literaria cortesana. Mantenía su reputación como escritor, viajaba con cierta frecuencia entre Madrid y su pueblo, y en febrero de ese año firmó el contrato de edición de dos obras dramáticas, La comedia de la confusión y el Tratado de Constantinopla, que le granjearon unos 40 ducados de Gaspar de Porres. En abril de ese mismo año consiguió un éxito todavía mayor con la publicación de su primera novela, La Galatea.

Su reputación iba en aumento y su nombre ya aparecía entre los de los mejores escritores de España. Por desgracia, la novela no le reportaría tanto rendimiento económico como éxito de crítica: su primera edición fue solo de 500 ejemplares y, durante su vida, únicamente se reimprimiría en dos ocasiones. La segunda reimpresión, fechada en París en 1611, sentó las bases de una respetable acogida en Francia, pero para entonces Cervantes ya se había labrado un nombre en España gracias a la publicación del Quijote. El verdadero interés de La Galatea radica en cómo augura

la revolución literaria que Cervantes alumbraría veinte años después. Quizá el tema fuera demasiado inofensivo y los motivos de chanza escasos y en exceso literarios. Pero los beneficios que prometía Esquivias y la inevitable decepción que conllevaron sentaron los cimientos de la obra maestra cervantina. Sus huertos resecos y nobles venidos a menos habían encontrado un terreno abonado en su imaginación.

En realidad, aunque a primera vista pareciera que su vida disfrutaba de todos los agradables y merecidos atributos que habían de compensar los prolongados sufrimientos de un hombre de acción, sus tribulaciones no habían en modo alguno acabado. En Madrid, Ana Franca no le había dicho a su marido que la niña no era suya, y durante muchos años la propia Isabel no supo quién era su verdadero padre. El año del nacimiento de su hija, 1585, también le trajo a Cervantes la muerte de su padre, con lo que tampoco debía de poder quitarse de la cabeza la necesidad de contribuir a la manutención de su madre y sus hermanas.

La pérdida de su padre debió de dejar patente la escasa huella que ese hombre había dejado tras de sí. Sordo en sus últimos años y resignado desde hacía tiempo a la incapacidad de ofrecer a su familia una forma de vida que tuviera que ver con aquella a la que él había aspirado, Rodrigo ya había ensayado en varias ocasiones su propia desaparición, fingiendo su defunción para que su esposa Leonor, amparándose en su condición de viuda, pudiera pedir ayuda para sus hijos. Incluso en el momento de su muerte, el padre de Cervantes se mostró retraído y apocado, y en el testamento que dictó cinco días antes de fallecer recalcó que por lo menos sus deudas estaban saldadas y que, aunque no recordaba ni la cantidad ni los artículos que había recibido en dote de su esposa, habría que creer lo que ella dijera y devolverle cualquier cosa que se le debiera con las posesiones de él. Naturalmente, este era un vacuo acto de cortesía, porque no había posesión alguna.[279]

Aunque la muerte del padre de Cervantes apenas cambió la suerte de su hijo, ya que ni tenía muchas propiedades ni, afortunadamente, deudas que legarle, su falta sí depositó en el escritor la considerable responsabilidad de ocuparse de su madre y sus hermanas, que se unió a la que ya tenía para con su hija

ilegítima en Madrid. En consecuencia, cuando Cervantes estaba en su primer año de matrimonio, no solo pasaba bastante tiempo lejos de su esposa y su familia para abrirse camino como escritor en la gran ciudad, sino que también hacía viajes a Sevilla, donde en la primavera de ese año firmó un pagaré por una considerable suma. Aunque Cervantes consiguió devolver ese dinero, solo fue a costa de endeudarse una vez más. Por envidiable que pareciera su vida desde fuera, no era algo que se pudiera mantener. En febrero del año siguiente la ejecución de María, reina católica escocesa, por parte de la protestante Isabel de Inglaterra dio a Felipe II la excusa pública que estaba esperando, con lo que se iniciaron los preparativos para invadir la isla enemiga. La movilización para constituir la armada se hizo a conciencia y Cervantes vio en la empresa otra oportunidad de conseguir una ocupación remunerada. El 28 de abril se presentó ante un escribano de Toledo para otorgar a Catalina poderes sobre las tierras recibidas de su familia el verano anterior, lo cual constituía un trámite necesario para su marcha a Sevilla, donde tenía pensado instalarse como comisario real de abastos para la armada.

A última hora de la tarde del día siguiente, los habitantes de la ciudad de Cádiz vieron con horror que, más allá de las murallas de la ciudad, la flota de Francis Drake entraba en la bahía con sus relucientes cañones. En pocas horas los buques de Drake, sin sufrir pérdidas, habían hundido decenas de barcos españoles. En Toledo, ajeno a este decisivo contratiempo, Cervantes ya había tomado una decisión. No regresaría a Esquivias, sino que encomendaría a un familiar que devolviera los documentos firmados a Catalina, en tanto que él se dirigiría a Sevilla. La época pastoril había finalizado y de nuevo había que lanzarse a campo abierto.

7 Una caterva de pícaros

Cuenta Cide Hamete Benengeli, autor arábigo y manchego, en esta gravísima, altisonante, mínima, dulce e imaginada historia, que, después que entre el famoso don Quijote de la Mancha y Sancho Panza su escudero pasaron aquellas razones que en el fin del capítulo veinte y uno quedan referidas, que don Quijote alzó los ojos y vio que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos; venían ansimismo con ellos dos hombres de a caballo y dos de a pie; los de a caballo con escopetas de rueda, y los de a pie con dardos y espadas, y que, así como Sancho Panza los vido, dijo:

–Esta es cadena de galeotes: gente forzada del rey que va a las galeras.

–¿Cómo gente forzada? –preguntó don Quijote–. ¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?

–No digo eso –respondió Sancho–, sino que es gente que por sus delitos va condenada a servir al rey en las galeras de por fuerza.

–En resolución –replicó don Quijote–, como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza y no de su voluntad.

–Así es –dijo Sancho.

–Pues desa manera –dijo su amo–, aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables.

El Quijote, primera parte, capítulo XXII

En 1604, el año en que Cervantes llevó su manuscrito al taller de Francisco de Robles en Valladolid, el libro que más se vendía en España era el relato en primera persona de un pícaro, jugador y

ladrón llamado Guzmán de Alfarache. Su autor, Mateo Alemán, había publicado la primera parte del libro en 1599, y tuvo tanto éxito que no tardaron en aparecer secuelas de imitadores, entre ellas una escrita por el letrado valenciano Juan Martí, de la que se hicieron catorce ediciones antes de que Alemán pudiera publicar su segunda parte en 1604.[280] Así es como el protagonista habla de sí mismo en el capítulo IX de la primera parte de sus andanzas:

Querer culpar a la naturaleza, no tendré razón, pues no menos tuve habilidad para lo bueno, que inclinación para lo malo. Mía fue la culpa, que nunca ella hizo cosa fuera de razón; siempre fue maestra de verdad y de vergüenza, nunca faltó en lo necesario. Mas, como se corrompe por el pecado y los míos fueron tantos, yo produje la causa de su efeto, siendo verdugo de mí mismo.[281]

Según la mayoría de los criterios aplicables en la actualidad, Guzmán de Alfarache era una obra de ficción. Alemán no era el narrador del libro y tampoco intentaba ocultar que no lo era. Con todo, Guzmán tampoco era un personaje en toda la extensión de la palabra, tal como hoy la entendemos. Aunque tenía voz propia y habitaba un mundo profusamente descrito, no tenemos la sensación de que se espere del lector que adopte su perspectiva, que se ponga en su lugar. Parece que su objetivo es seguir siendo otra persona, alguien cuyas fechorías pueden inquietarnos o repugnarnos, pero cuya vida siempre nos resultará ajena.

La llamada literatura picaresca alcanzó su apogeo en la Europa de finales del siglo xvi. En España, el éxito arrollador del Guzmán de Alfarache coincidió con la reedición de un famoso libro anónimo, considerado la primera novela picaresca, el Lazarillo de Tormes.[282] El Lazarillo se había publicado en 1554, pero la censura inquisitorial había conseguido que no volviera a publicarse más de una vez antes de terminarse el siglo, y que solo se conociera una versión muy abreviada.[283] Sin embargo, aprovechándose del tirón del Guzmán, la nueva edición del Lazarillo cosechó un éxito extraordinario, con lo que en 1603 había en circulación nueve ediciones diferentes del libro.[284] La aparición de este género

dedicado a los marginados sociales y los delincuentes coincidió con un enorme incremento de la criminalidad en los pujantes centros urbanos de España. Libros cuya circulación se había visto enormemente restringida durante la segunda mitad del siglo xvi por su mirada imperturbable a las anomalías sociales ahora eran permitidos e incluso alentados por los censores regios.

La picaresca que tipificaron el Guzmán y sus epígonos se centraba en la vida criminal, tal como la narraba el propio delincuente.[285] El pícaro, que solo busca libertad y satisfacer sus más abyectos instintos, no se para ante nada para alcanzar sus objetivos. Fácilmente se puede apreciar de qué manera el retrato de un marginado social y de su parasitaria visión de la sociedad podía servir a los intereses del régimen y contribuir a fomentar la imagen que quería proyectar ante el mundo exterior. Era una imagen en la que un ente público, religioso y moral aparecía asediado por extranjeros parásitos, y su única protección radicaba en la lealtad a la Corona española y sus leyes. Al mismo tiempo, a los lectores e integrantes de la sociedad convencional española les excitaba la posibilidad de asomarse al mundo de los pícaros y confirmar así los prejuicios que albergaban sobre su maldad y carácter sociópata.

A medida que la población española fue emigrando a los centros urbanos durante el siglo xvi, la delincuencia se incrementó verdaderamente. Ciudades como Madrid y Sevilla eran un hervidero de ladrones y timadores, y en ellas abundaban las casas de apuestas y los burdeles.[286] El gobierno reaccionó ampliando el código penal y la sociedad española asistió a una verdadera explosión de pleitos, que enfrentaban tanto a individuos, por cuestiones económicas, como al Estado con los delincuentes acusados.[287] No cabe duda de que los castigos eran brutales, pero la burocratización del sistema legal también fue propiciando un lento abandono de prácticas procesales y penales tradicionales, de manera que España se encaminó hacia una sociedad basada en el control.[288] En la justicia tradicional, los acusados eran con frecuencia sometidos a ordalías, consistentes en atroces torturas. Se consideraba que, al permitirles superarlas, Dios daba muestras de su inocencia; el resultado más probable y habitual, es decir, que sucumbieran al dolor, se consideraba demostración de su culpabilidad.

Aunque en el siglo xvi la Inquisición seguía utilizando esos métodos, en sus inicios el Estado moderno comenzó a adoptar un marco legal en el que se tomaba declaración a los testigos y las sentencias se imponían de forma más sistemática, menos arbitraria.[289] Por otra parte, la Inquisición era fundamentalmente una prolongación del Estado español, que imponía la ideología de su catolicismo monárquico. Los Reyes Católicos ya habían constituido la Iglesia española de forma que la obediencia religiosa no sirviera para que los fieles volvieran la mirada hacia el Papado, otro poder terrenal considerado rival. En este sentido, la Inquisición tenía mucho más interés en vigilar los pensamientos y creencias de los súbditos que sus acciones. De hecho, los expertos han visto en ella un precursor de los mecanismos utilizados por los regímenes autoritarios contemporáneos para controlar cómo y qué piensan sus ciudadanos.[290]

Lo más habitual era que los castigos, en lugar de conducir automáticamente a la mutilación o la muerte del reo, como seguía ocurriendo a comienzos del siglo xvi, consistieran en penas de cárcel para los delitos menores o en un periodo de reclusión en galeras para los más graves. El propio Felipe II ordenó claramente que las sentencias por robo ya no fueran de azotes sino de galeras y que el mínimo de edad para sufrir esa pena pasara de veinte a diecisiete años.[291] Poco tenían que ver esos cambios con consideraciones relativas a los derechos humanos o la brutalidad de los castigos físicos, sino que en gran medida surgían de la enorme cantidad de esclavos que se necesitaba para propulsar los buques de la armada española. No obstante, todas esas medidas contribuyeron a un proceso creciente de centralización y burocratización del poder que el Estado español tenía sobre los individuos.

Sentado en una fría, húmeda y apestosa celda sevillana, asfixiándose con el humo de las lámparas de aceite, las pocas veces que estaban encendidas, y rodeado por una sucia caterva de desechos sociales, Cervantes pasaría meses, quizá hasta medio año entre 1597 y 1598, saboreando personalmente las ideas de los pícaros y marginados. Al conocer la verdad de su propia historia –la de un héroe abandonado por su patria, que, obligado a aceptar

cualquier trabajo degradante que se cruzara en su camino, era después calumniado, difamado y encarcelado por sus desvelos–, Cervantes podría entender de otra manera las vidas de quienes ocupaban los sótanos de la sociedad y cómo contrastaban con lo que de ellas se decía en los libros y las comedias. Vería en ellos a los jugadores, embaucadores y esperanzados arribistas que habitarían todas sus novelas, siempre enfrentados a la incapacidad de los demás para verlos como eran verdaderamente o aprovechándose de esa incapacidad. En ese mundo, la gente vivía bajo la espada de la ilusión, y Cervantes aprendería a verlo por primera vez con claridad en las profundidades de las desilusiones ajenas.

Desde su atalaya carcelaria sevillana, la vida de hacendado rural que había llevado hacía doce años le debía de parecer de otro mundo. Como recordaría un Cervantes mucho mayor, en esos años dejó de escribir porque su atención estaba en otra parte. En realidad, esta afirmación se quedada muy corta. Desde 1587, cuando publicó dos poemas ensalzando los preparativos regios para el lanzamiento de la «gloriosa armada» contra Inglaterra al año siguiente, hasta el fabuloso año de 1605, en el que se publicó el Quijote, el mundo no escuchó ni una palabra del escritor Miguel de Cervantes. No obstante, eso no quiere decir que llevara una vida tranquila. Por el contrario, si los años anteriores a 1580 fueron los que le descubrieron el mundo exterior, los veinte siguientes le proporcionarían conocimientos sobre el que había dentro de las propias fronteras de su país.

Después de dejar Esquivias en manos de Catalina, Cervantes pasó los siete años siguientes trabajando como comisario real de abastos, a cargo de la requisa de bienes, sobre todo cereales y aceite de oliva, en las comunidades campesinas de Sevilla y Córdoba. Si mediante este ingrato trabajo esperaba ganar lo suficiente para saldar sus deudas, su decepción debió de ser profunda. Desde que aceptó ese cargo a comienzos del verano de 1587 hasta que realmente comenzó a desempeñarlo tuvo que pasarse tres meses sin ocupación en Sevilla, donde solo podía sobrevivir endeudándose todavía más. Allí se instaló en una casa de huéspedes de postín regentada por un antiguo amigo de Córdoba, Tomás Gutiérrez, actor de gran éxito, ya retirado. Aun teniendo en cuenta que

ocupaba el cuarto más modesto de la casa, su falta de empleo conllevaba que su cuenta pendiente aumentara con rapidez. Cabe suponer que los profundos conocimientos que los textos de Cervantes revelan sobre el juego significan que ocasionalmente dejara las mesas de los salones de Tomás con los bolsillos más llenos que cuando se sentó.

Después de tres meses de espera, se le hizo por fin su primer encargo: ir a la localidad de Écija a requisar cereales para la armada. Pero lejos de recibir adelantos a cuenta de su salario, solo se le concedieron, en calidad de dieta para manutención y alojamiento, trece reales diarios, en tanto que su sueldo se le abonaría, como si fueran atrasos, una vez cumplido cada uno de los trabajos. Ni siquiera esa mísera paga llegaba a tiempo, y tenía que esperar a que una Hacienda muy apurada abonara no solo su sueldo, sino el montante correspondiente a los cereales y el aceite de oliva que él requisaba en los pueblos.

Huelga decir que la ciudadanía no se regocijaba de convivir con un comisario de abastos, sobre todo en Écija, que ya había entregado sus mercancías el año anterior y que todavía no había visto los maravedíes que compensaran sus pérdidas. En cualquier población española de la época, la Iglesia, que era uno de los principales terratenientes, retenía también buena parte del grano, y Écija no era una excepción. Ver lo poco que tenían los vecinos atizó el arraigado sentido de la justicia de Cervantes, que optó por tomar la cantidad que se le exigía de las reservas eclesiásticas, lo cual provocó su excomunión inmediata por parte del cura del lugar.

Para un acendrado creyente, la excomunión no era ninguna broma, sobre todo en una sociedad como la española del siglo xvi, donde la pertenencia a la «fe verdadera» era un requisito legal. Pero tampoco era infrecuente que la Iglesia se sirviera de la única arma de que disponía para quejarse de los excesos del gobierno: años después, a Cervantes el suceso ya le parecería lo suficientemente cómico como para hacer que a don Quijote lo excomulgaran por atacar a un sacerdote que había confundido con un fantasma. Cuando el clérigo le informa cordialmente de su excomunión «por haber puesto las manos violentamente en cosa sagrada», el Quijote le responde que, según él recuerda, «no puse las manos, sino este lanzón».[292]

Tampoco sería la última vez. Antes de terminar el año Cervantes volvería a requisar bienes de la Iglesia en lugar de arrebatárselos al pueblo, en esta ocasión en Castro del Río, provincia de Córdoba, y esos desvelos le volverían a ocasionar una excomunión. Al final, ambas excomuniones, que podían recurrirse automáticamente, fueron revocadas y el escritor volvió a tener buenas relaciones con la Iglesia. Más difícil era librarse de las denuncias que presentaban los atribulados vecinos en las ocasiones en que realmente les privaba de sus víveres.

No tenemos razones para desconfiar de Cervantes cuando se queja de que «la dicha averiguación se va haciendo en menoscabo del crédito de mi persona y de la fidelidad con que he usado y uso mi oficio».[293] En realidad, podría decirse que la falta de honradez no era en modo alguno uno de los vicios de Cervantes y que, más bien, no estaba hecho para las complejidades de un oficio fundamentalmente imposible de realizar. Estaba claro que la Corona exigía demasiado de una población que ya estaba sobrecargada, y la opacidad inherente al proceso de requisa de mercancías para una ingente empresa militar hacía imposible evitar por completo todas las oportunidades que ofrecía a la corrupción.

En realidad, los documentos que Cervantes presentó a las diversas y repetidas pesquisas solo demuestran su honradez y que, cuando cometía errores, no solían ser a su favor. Al final, fueron los mismos hombres a los que tenía que rendir cuentas los que acabaron acusados de malversación, junto con su propio ayudante. Cuando Cervantes descubrió los errores que este había cometido, el escritor asumió totalmente la responsabilidad, pero, aunque hizo todo lo posible por explicarlos, fue condenado a una pena de cárcel en la localidad de Castro del Río, la misma que había provocado su segunda excomunión. No tardó en verse libre de las acusaciones y en ser liberado, pero esa experiencia fue solo una de las diversas entradas en prisión que le permitirían codearse con el submundo de los personajes que más tarde habitarían sus obras.

El Quijote se publicó pocos años después que Guzmán de Alfarache, pero en su capítulo XXII hay una referencia directa a la creación por parte de Alemán de un nuevo género literario.[294] *Al principio de ese capítulo don*

Quijote alza la vista y ve «que por el camino que llevaba venían hasta doce hombres a pie, ensartados como cuentas en una gran cadena de hierro por los cuellos, y todos con esposas a las manos». Al preguntarle a Sancho quiénes son, este contesta que «Esta es cadena de galeotes: gente forzada del rey que va a las galeras». «¿Cómo gente forzada?», le espeta don Quijote. «¿Es posible que el rey haga fuerza a ninguna gente?». Cuando Sancho le explica que han sido condenados a galeras, el hidalgo concluye que, «como quiera que ello sea, esta gente, aunque los llevan, van de por fuerza y no de su voluntad […] aquí encaja la ejecución de mi oficio: desfacer fuerzas y socorrer y acudir a los miserables».[295]

Posteriormente, Sancho aclara que, puesto que son castigados por sus delitos, no es del todo preciso decir que el rey los esté obligando o que les haga mal, pero el Quijote no le hace caso y, después de recibir permiso de sus guardas, se pone a hablar con algunos de los hombres. Cada uno de ellos va describiendo el delito, de mayor a menor gravedad, que lo ha conducido a ser condenado a galeras. El último que interroga el Quijote es un tal Ginés de Pasamonte –el pícaro que más tarde reaparecerá disfrazado de maese Pedro, el del retablo de marionetas–, de quien los guardas dicen que es famoso por el libro que ha escrito sobre su vida. Cuando don Quijote le pregunta si esa obra está terminada, Ginés contesta que «¿Cómo puede estar acabado […] si aún no está acabada mi vida?».[296]

Terminado el interrogatorio a los prisioneros, el Quijote decide que es su deber liberarlos. Pero una vez que se ha lanzado sobre los guardas y liberado a sus reos, la recompensa que recibe por su misericordia es una salva de piedras que los galeotes le lanzan antes de salir corriendo en todas direcciones. Los otros prisioneros que narran su historia antes de ser eclipsados por Ginés constituyen una mezcolanza de tristes personajes menores –un viejo que ejercía de alcahuete y al que se acusaba de hechicería, otro hombre que había robado ropa blanca, un tercero que había soportado el tormento, y otro que había tenido relaciones sexuales con una pariente suya–, todos ellos condenados con pruebas dudosas o sospechosas. Solo el personaje literario, solo Ginés de Pasamonte, es claramente un bellaco, porque, como Cervantes parece decir, únicamente un producto de la imaginación podría ser tan claramente culpable.

Al mismo tiempo, es precisamente la conciencia que muestra Ginés

de las convenciones a las que supuestamente debe responder y de su incapacidad de encajar en el molde lo que le hace cobrar vida como personaje. Cuando Ginés aparece, en calidad de último prisionero de la cadena de galeotes en ser presentado, ya destaca por cómo lo conducen las autoridades: está doblemente encadenado, hasta el punto de que el Quijote siente la necesidad de preguntar por qué «iba aquel hombre con tantas prisiones más que los otros». Los guardas contestan que es un conocido pícaro que había cometido «más delitos que todos los otros juntos, y que era tan atrevido y tan grande bellaco, que, aunque le llevaban de aquella manera, no iban seguros dél, sino que temían que se les había de huir».

Sin embargo, cuando Ginés habla, su personaje resalta todavía más sobre el telón de fondo de las expectativas, porque se expresa con amabilidad y sinceridad, sobre todo en comparación con el lenguaje tosco y desabrido de sus captores, que se lo presentan al Quijote como «el famoso Ginés de Pasamonte, que por otro nombre llaman Ginesillo de Parapilla». Está claro que la utilización del apodo sitúa a Ginés en el linaje de pícaros clásicos como el Lazarillo de Tormes, llegando incluso a utilizar el mismo tipo de diminutivo. Pero Ginés rechaza el marbete:

–Señor comisario –dijo entonces el galeote–, váyase poco a poco y no andemos ahora a deslindar nombres y sobrenombres; Ginés me llamo, y no Ginesillo, y Pasamonte es mi alcurnia, y no Parapilla, como voacé dice; y cada uno se dé una vuelta a la redonda y no hará poco.

–Hable con menos tono –replicó el comisario–, señor ladrón de más de la marca, si no quiere que le haga callar, mal que le pese.[297]

Al escuchar que Ginés ha escrito un libro sobre su vida, el Quijote le pregunta si es bueno, a lo que él contesta que «Es tan bueno… que mal año para Lazarillo de Tormes y para todos cuantos de aquel género se han escrito o escribieren. Lo que sé decir a voacé es que trata verdades, y que son verdades tan lindas y tan donosas, que no puede haber mentiras que se le igualen». El Quijote, impresionado,

le dice: «Hábil pareces», y la respuesta que recibe es: «Y desdichado […] porque siempre las desdichas persiguen al buen ingenio».[298]

Las desdichas persiguen al buen ingenio. ¿Es Ginés quien habla o es más bien el propio Cervantes, que se inserta con la verdad de sus tribulaciones en el personaje de este improbable pícaro? El escritor, tan frecuentemente encarcelado y maltratado, con un ingenio que servía de excusa para apalearlo aún más, mientras sus desdichas continuaban alimentando una creatividad aparentemente inagotable, podía verse en todos y cada uno de los pícaros esclavizados por la ley, y la compasión que encendía el reconocimiento insuflaba vida en sus personajes.

Si Cervantes convierte abiertamente en héroe de un libro al pícaro del episodio de los galeotes, en otras obras da a entender de maneras más sutiles el carácter artificial del concepto público de delincuente. En una de sus más famosas novelas ejemplares, Rinconete y Cortadillo, Cervantes pone a sus dos protagonistas a buscar fortuna en una comunidad de ladrones sevillana. Contraviniendo las expectativas del lector, Cervantes no retrata una caótica escasez de códigos morales y civiles, sino que el mundo de los ladrones y marginados es un reflejo invertido perfecto de la sociedad convencional, con elaboradísimas normas de etiqueta y reciprocidad. Así describe Cervantes al señor de los ladrones:

Llegose en esto la sazón y punto en que bajó el señor Monipodio, tan esperado como bien visto de toda aquella virtuosa compañía. Parecía de edad de cuarenta y cinco a cuarenta y seis años, alto de cuerpo, moreno de rostro, cejijunto, barbinegro y muy espeso; los ojos, hundidos. Venía en camisa, y por la abertura de delante descubría un bosque: tanto era el vello que tenía en el pecho.[299]

Al describir la entrada de un grotesco e hirsuto rey de los ladrones sirviéndose de términos normalmente utilizados con la realeza, Cervantes hace pensar a sus lectores que los comportamientos que utilizan para diferenciar entre el vulgo y la nobleza no son más que convenciones sociales. Llama su atención sobre el hecho de que quizá conceptos muy arraigados como los de pureza de sangre y

honor sean más representaciones que hacemos para los demás que cualidades innatas. Pone al descubierto los prejuicios y expectativas de sus lectores en lo tocante a religión y raza, la pertinencia de los roles sexuales y el comportamiento de nobles y gentes del común.[300]

Hay algo todavía más importante: como los relatos cervantinos sobre los bajos fondos no tratan de la realidad social, sino de las ilusiones que sobre ella propagaba la literatura, sus personajes comienzan siendo únicamente los dignos representantes de los estereotipos que se esperan de ellos, antes de mostrarse rotundamente incapaces de estar a la altura. En consecuencia, Rinconete y Cortadillo aparecen primero como muchachos privilegiados que viven como pobres, y Rinconete llega a decir que «mi padre es persona de calidad, porque es ministro de la Santa Cruzada». Sin embargo, inmediatamente se produce un irónico giro, porque nos enteramos de que lo que una persona de calidad que trabaja para la Iglesia puede estar haciendo no es ni menos corrupto ni menos delictivo que el hecho de que su descarriado hijo se haya hecho ratero. Como explica Rinconete,

quiero decir que es bulero, o buldero, como los llama el vulgo. Algunos días le acompañé en el oficio, y le aprendí de manera, que no daría ventaja en echar las bulas al que más presumiese en ello. Pero, habiéndome un día aficionado más al dinero de las bulas que a las mismas bulas, me abracé con un talego y di conmigo y con él en Madrid.[301]

De igual manera, en otra novela titulada La ilustre fregona, Cervantes plantea que las concepciones populares de la vida picaresca no son más que creaciones literarias, para después extraer personajes tangibles, tridimensionales, de esas falsas ideas. Uno de ellos es un aburrido muchacho noble que deliberadamente abandona su acomodada vida para hacerse pícaro:

se fue por ese mundo adelante, tan contento de la vida libre, que,

en la mitad de las incomodidades y miserias que trae consigo, no echaba menos la abundancia de la casa de su padre, ni el andar a pie le cansaba, ni el frío le ofendía, ni el calor le enfadaba. Para él todos los tiempos del año le eran dulce y templada primavera; tan bien dormía en parvas como en colchones; con tanto gusto se soterraba en un pajar de un mesón, como si se acostara entre dos sábanas de holanda. Finalmente, él salió tan bien con el asumpto de pícaro, que pudiera leer cátedra en la facultad al famoso de Alfarache.[302]

El joven Diego de Carriazo regresa a casa después de varios veranos de andanzas picarescas en las almadrabas de Zahara, que, descritas por Cervantes con una deliciosa exageración, parecen una especie de cruce entre Las Vegas y Calcuta:

no os llaméis pícaros si no habéis cursado dos cursos en la academia de la pesca de los atunes. ¡Allí, allí, que está en su centro el trabajo junto con la poltronería! Allí está la suciedad limpia, la gordura rolliza, la hambre prompta, la hartura abundante, sin disfraz el vicio, el juego siempre, las pendencias por momentos, las muertes por puntos, las pullas a cada paso, los bailes como en bodas, las seguidillas como en estampa…[303]

Carriazo está encantado en las almadrabas, y cuando regresa acaba convenciendo a su amigo Tomás, también hijo de una familia privilegiada, para que le haga una jugarreta a su ayo y juntos escapen a la pesca del atún. Sin embargo, entretanto, el plan queda en suspenso cuando Tomás se enamora locamente de una fregona que conoce en una venta en la que se alojan, y allí se emplean los dos amigos como mozos para que Tomás pueda estar cerca de la muchacha.

Durante todo el tiempo que viven como pobres entre gentes del común o incluso delincuentes, los jóvenes Tomás y Diego nunca dejan de ser privilegiados. En realidad, cuando Diego está

realmente en peligro de ser juzgado y condenado por herir de gravedad a un aguador con el que se pelea, Tomás utiliza su dinero para untar a las autoridades y conseguir su liberación. Pero la hidalguía «popular» no era privativa de estos jóvenes: en realidad, resulta que Costanza, la fregona del título de la novela, tiene un linaje tan ilustre como su propio comportamiento, ya que es hija ilegítima de una mujer noble fecundada, nada más y nada menos, que por el padre de Diego Carriazo, que aparece deus ex machina para reconocerla y otorgarle así el rango necesario para ser esposa de Tomás. ¿Acaso no podía habérsele ocurrido a Cervantes que su propia Constanza, su sobrina e hija de Andrea, fuera hija no reconocida de un hidalgo díscolo? Cervantes no solo sustituía caricaturas por personajes llenos de rasgos de gente a la que había conocido en sus viajes, sino que también recurría a los engaños y desilusiones sufridos por su propia familia.

En las novelas ejemplares de Cervantes, cuando los bribones y la gente de baja estofa acaban siendo personas de calidad, la revelación de que lo son socava la propia concepción que de un submundo codicioso pero ajeno difundía la literatura picaresca. Los pícaros son proyecciones de los miedos y deseos del orden social establecido; los delitos y corruptelas no son algo que los pícaros hagan, sino algo inherente al propio tejido social, incluidos los estratos más elevados del poder político y eclesiástico. Es más, el hecho de que los pícaros cervantinos no se ajusten a los retratos planos y convencionales de los marginados que se tenían por norma los humaniza: el lector puede entrar en el espacio que los separa de esas malogradas expectativas sociales. Carriazo cobra vida precisamente porque no es un pícaro, en tanto que Costanza parece verdaderamente real porque no es una fregona. Son conscientes de su función y de que no responden a ella, y es esa conciencia la que los alienta.[304]

La flagrante desconexión entre los papeles convencionales y quienes no logran desempeñarlos como se espera de ellos se va tornando cada vez más acusada a lo largo de la carrera de Cervantes y alcanza una especie de apogeo en su novela póstuma Los trabajos de Persiles y Sigismunda (que durante mucho tiempo compitió en popularidad con su hermana, ahora más famosa).[305] La trama del libro gira en torno a la peregrinación de un grupo de personajes,

que van desde un país inconcreto del norte de Europa a Roma, centro de la santa fe católica que ellos, al estar en minoría en su propia tierra, se han visto obligados a practicar en secreto. Cuando Periandro, uno de los héroes de la novela, llega por fin a la ciudad santa, Cervantes describe así la recepción que le dispensan:

Acertaron a estar en la calle dos de la guarda del Pontífice, que dicen pueden prender en fragante, y, como la voz era de ladrón, facilitaron su dudosa potestad y prendieron a Periandro; echáronle mano al pecho, y, quitándole la cruz, le santiguaron con poca decencia: paga que da la justicia a los nuevos delincuentes, aunque no se les averigüe el delito.[306]

Al leer este fragmento resulta difícil no pensar en los múltiples encontronazos de Cervantes con la ley y en los periodos que pasó en prisión, casi con seguridad, en su opinión, sin causa justificada. Al utilizar sus propias experiencias en los márgenes de la sociedad convencional para desplazar a sus personajes –por ejemplo, haciendo que los católicos, representantes mayoritarios de su propia sociedad, tengan que vivir en los márgenes por miedo a ser descubiertos–, Cervantes los pone mucho más de relieve, del mismo modo que cuando confunde las expectativas del lector sobre cómo deben comportarse quienes están al margen.

El hecho de que en este sentido vaya mucho más lejos que en el Quijote explica en gran medida la curiosa trayectoria política de la última gran novela cervantina, publicada al año siguiente a su muerte, y sobre la que él mismo dijo que «ha de ser, o el [libro] más malo, o el mejor que en nuestra lengua se haya compuesto, quiero decir de los de entretenimiento, y digo que me arrepiento de haber dicho el más malo, porque según la opinión de mis amigos ha de llegar al estremo de bondad posible».[307] La cuestión es que, durante unos cien años después de su muerte, el Persiles fue todavía más conocido que el Quijote. Sin embargo, en los últimos siglos el libro ha ido cayendo poco a poco en el olvido, paulatinamente aporreado por los críticos por su estilo ampuloso y la inverosimilitud de su historia, sus episodios y personajes. No obstante, una nueva

generación de críticos ha comenzado a llegar a conclusiones sensiblemente distintas y ahora ve en el Persiles un libro que, en ciertos sentidos, es todavía más atrevido e iconoclasta que las anteriores obras cervantinas.[308]

En 1593 Cervantes tuvo conocimiento de la muerte de su madre, Leonor, y poco después de la del tío de Catalina, el sacerdote que los había casado unos diez años antes y que, en su ausencia, se había hecho cargo de la administración de sus propiedades en Esquivias. Así se quedó realmente solo, totalmente responsable de las vidas de Catalina y sus hermanos. A comienzos de 1594 su labor en las requisas para la armada había terminado, y aunque no le había sacado ningún beneficio a los siete años que les había dedicado, por lo menos había sobrevivido a los diversos ataques que había sufrido su honra y había saldado todas sus deudas con el gobierno. Así que se puso en camino hacia Madrid, donde se reencontró con su esposa y con su círculo de amigos.

Gracias a uno de ellos, Cervantes solicitó inmediatamente, avalado por su historial como comisario de abastos, el puesto de recaudador de impuestos de la Corona. Sus necesidades económicas le inducían a aceptar cualquier cargo que se le ofreciera, así que en pocos meses había vuelto a Andalucía, en esta ocasión a la provincia de Granada, donde comenzó la nada envidiable labor de recaudar impuestos por valor de unos dos millones y medio de maravedíes, una labor que tardó varios años en completar. En 1595, de vuelta en la capital, había cambiado el dinero que tenía por una carta de crédito de un banquero sevillano.

Sin embargo, mientras esperaba el dinero en Madrid, Cervantes se enteró de que el banquero, un maledicente estafador llamado Simón Freire de Lima, había huido con las sumas que tenía a su cargo. Cuando quiso llegar a Sevilla, el escritor descubrió que los demás acreedores se le habían adelantado y que habían embargado todos los bienes de Freire, así que tuvo que regresar a Madrid para solicitar de la Corona que el cobro del dinero de la Hacienda tuviera prioridad sobre las demás deudas. Consiguió la orden, pero ni siquiera con ese documento en la mano pudo Cervantes recuperar el dinero, así que en septiembre de 1597 fue enviado a la Cárcel Real

de Sevilla, donde languideció entre los rateros y asesinos de la ciudad hasta bien entrado el año siguiente, incapaz de convencer a las autoridades locales de la necesidad que tenía de hacer saber su situación al rey, quien le había ordenado presentarse en Madrid en persona.

Al entrar por primera vez en esa cárcel, Cervantes debió de tener la sensación de que habían vuelto a arrojarlo a los baños de Argel. La arquitectura debía de ser aterradoramente familiar: tres pisos de celdas y grandes espacios en torno a un patio central en el que se encontraba la única fuente que proveía de agua al presidio. Los prisioneros, que podían moverse libremente por el recinto, gritaban, se peleaban y en ocasiones se mataban, pero también apostaban, trapicheaban y actuaban como proxenetas o frecuentaban a prostitutas. Y quienes no podían pagarse una mujer para pasar la noche podían practicar variantes brutales, a puñetazo limpio, de la gallina ciega, o gastarse bromas pesadas como la llamada mariposa, consistente en colocarle a un hombre dormido un palillo encendido entre los dedos. La cárcel era un microcosmos de la ciudad, donde todo estaba en venta, aunque a precios absolutamente disparatados. Hasta al portón que daba acceso al recinto, donde podían llegar a convivir casi dos mil hombres, se le llamaba puerta de oro, porque era allí donde quienes podían permitírselo se aseguraban de contar durante su estancia con cierta independencia y ciertos lujos.[309]

A su salida de la cárcel en 1598, Cervantes era otro hombre. Era el que en esa época comenzaría a escribir tanto la obra que pronto se publicaría con el título de Don Quijote de la Mancha como la colección de relatos que aparecería con el nombre de Novelas ejemplares. Independientemente de que la escritura se iniciara en prisión o poco después, las experiencias que fue reuniendo durante su encierro tuvieron un enorme impacto sobre el creativo periodo posterior, aunque también tendrían influencia en otros sentidos. El Cervantes que salió de la cárcel ya no creía lo que la sociedad y el gobierno españoles le habían venido vendiendo durante toda su vida. Aunque a lo largo de los veinte años anteriores había encontrado muchas razones para dudar del relato oficial, la gota que colmó el vaso fue haber sufrido cárcel por cumplir con su trabajo para la Corona.

El Cervantes que ese mismo año publicaría, tal como se esperaba de un poeta renombrado, una oda en honor de Felipe II con ocasión de su muerte, ya no escribiría con el mismo tono laudatorio que había utilizado treinta años antes con motivo de la muerte de Isabel de Valois, y ni siquiera con el que había dedicado hacía diez años a la Felicísima Armada. Como ya hemos visto, el poema publicado con ocasión de la muerte de Felipe II, una obra maestra de la ironía crítica, no retrataba la grandeza del monarca, sino a un hombre que la proclama con fatuidad, y cuyo discurso no tarda en ser refrendado por un pícaro que lo considera «cierto», acusa a quienes lo cuestionan de mentir como bellacos y después se esfuma, no sin antes mirar de soslayo a su alrededor.[310]

Tiene sentido que Cervantes, aun inspirándose en el notable éxito cosechado por Alemán con el nuevo y popular género picaresco, lo abordara de una forma totalmente distinta a la de sus contemporáneos.[311] Cervantes, que había intentado atenerse a las normas y a la ideología de la Corona española; que una vez tras otra se había visto desilusionado y rechazado; que había pasado cinco años entre los infieles y que había llegado a conocerlos; que había aprendido las técnicas del teatro y las había utilizado para analizar cómo los seres humanos se tragan las ilusiones e intentan mantenerlas vivas; y que acababa de vivir al margen de la ley, cuyos abusos había sufrido en sus carnes, este Cervantes entendía que el pícaro, como cualquiera de las categorías que su sociedad difundía para la comprensión del mundo, era una farsa, una invención, una ilusión. Utilizando técnicas dramáticas, comenzaría a crear personajes cuyo pasmoso realismo, irónica conciencia e intensa emoción surgen vigorosamente de su propia incapacidad para reconocerse a sí mismos en esa farsa.

En el último y más elaborado ejemplo de sus novelas ejemplares, constituido por una historia que se inserta en otra, Cervantes hace que uno de los personajes, que responde a la mayoría de los rasgos que se suelen atribuir a los pícaros, complete su relato narrando otro, que él mismo le dice a su interlocutor que prácticamente le resultará increíble, y que bien podría ser fruto de una alucinación producida por la sífilis. Ese relato, que se convierte en el extraordinario Coloquio de los perros, narra la conversación entre dos canes que el narrador escuchó una noche mientras se

recuperaba de esa dolencia en un hospital.[312] Al poner toda la historia en boca de perros –que, sorprendidos ellos mismos de su repentina capacidad de hablar, deciden darle buen uso y entregarse mientras puedan a los placeres del debate–, Cervantes empuja a sus lectores a reflexionar sobre las propias ilusiones de las que depende la literatura picaresca y las cuales refuerza.

Al igual que en muchos otros casos, en El casamiento engañoso y El coloquio de los perros Cervantes parte de un género, en este caso la picaresca, que tanto éxito había alcanzado con el Guzmán, y se apropia de él como un parásito. El casamiento engañoso comienza cuando un soldado enfermo llamado Campuzano, que apenas puede mantenerse en pie, abandona el Hospital de la Resurrección de Valladolid, situado en la misma calle que la casa de Juan de Navas del Rastro de los Carneros. Allí se encuentra con un antiguo amigo llamado Peralta, que lo invita a comer en su casa para hablar de los viejos tiempos. Campuzano le cuenta cómo ha llegado a su triste situación: cómo conoció a la cautivadora y rica Estefanía; cómo la cortejó y finalmente la consiguió; cómo se casó con ella, juntó su riqueza y la de ella en un gran baúl y se trasladó a su majestuosa residencia, maravillándose de su buena suerte.

A continuación, describe cómo, en medio de su idílica felicidad, se vieron sorprendidos por unos visitantes, que también parecían asombrados y bastante irritados de verlos en la casa. Estefanía se apresura a decirle que la mujer es una buena amiga, y que ella le ha prometido fingir que la casa es suya para poder convencer al hombre que la acompaña de que se case con su amiga, y que Campuzano debe confiar en ella y dejar a los demás en la casa durante unos días. Evidentemente, para entonces ya hemos comprendido que el engañado es Campuzano y que la visitante es la verdadera propietaria de la casa. Cuando Campuzano descubre lo sucedido e intenta localizar a Estefanía, ya es demasiado tarde, puesto que ha huido llevándose todos sus bienes. Pero nos espera un nuevo giro: la embaucadora también ha sido embaucada, porque el oro de Campuzano siempre fue falso.

Todo eso bastaría para que el relato de Cervantes fuera una obra maestra narrativa, cuya magnífica estructura gira en torno al juego de deseos e intenciones ocultas que a partir de entonces adoptaría

cualquier ficción de calidad. Sin embargo, a continuación es cuando su verdadero genio se pone de manifiesto. Estefanía sirve su venganza caliente, en forma de infección sifilítica que deja a Campuzano sudando en el hospital durante semanas. Durante su penúltima noche en él, escucha una conversación que trascribe palabra por palabra y que ofrece a Peralta para que la lea. Sin embargo, le advierte de que no se creerá quién hablaba, y así es, porque la conversación supuestamente ha tenido lugar entre dos perros, llamados Cipión y Berganza. No obstante, Peralta acepta leer la historia y añade que «no se canse más en persuadirme que oyó hablar a los perros, de muy buena gana oiré ese coloquio, que por ser escrito y notado del buen ingenio del señor alférez, ya le juzgo por bueno».[313]

La historia de Berganza comienza igual que muchas otras novelas picarescas, con un narrador que cuenta una infancia difícil, incluso propia de un animal, y lo curioso es, precisamente, ¡que es un animal el que relata su historia! Dicho de otro modo, Cervantes pone un relato en primera persona –que suele hacer un hombre y que normalmente pretende demostrar que algunos de sus congéneres son como animales y, por tanto, dignos de quedar fuera de la sociedad– en boca de un animal, y después hace que lo escuche un ser humano delincuente y que se escriba en forma de relato que habrá de leer y disfrutar un viejo amigo de este, aunque no lo crea cierto. Para dejarlo todo aún más claro, los perros inician su coloquio apuntando con cierta sorpresa que no solo están hablando, sino que lo hacen con sensatez, algo que, según ellos mismos razonan, es imposible, ya que el hombre se define por ser un animal racional y los animales por ser irracionales.

Para complicar aún más las cosas, una vez que el perro Berganza ha comenzado su prolijo relato, parece que su compañero Cipión no puede dejar de interrumpirlo y de sugerirle formas de mejorar su narración, señalando, por ejemplo, que algunas historias se mantienen solas y otras necesitan cierta ornamentación retórica. Lo que se quiere decir está claro: la historia de Berganza, que a todo el mundo le parecería el inicio de un relato picaresco sobre las verdaderas andanzas de un bribón, para ser presentable como relato en realidad necesita prestar cierta atención a la forma literaria.

Al final de la historia, después de que Berganza nos haya conducido por su vida y sus muchos amos, en episodios que van presentando diferentes aspectos de la vida social española, Peralta deja de leer y Campuzano despierta de su siesta. A continuación, Peralta declara que «Aunque este coloquio sea fingido y nunca haya pasado, paréceme que está tan bien compuesto que puede el señor alférez pasar adelante con el segundo».[314] A lo que Campuzano contesta que se pondrá a escribirlo, sin discutir más si los perros son o no verdaderos. En consecuencia, la moraleja última de estas novelas ejemplares –el libro en cuyo famoso prólogo Cervantes escribió que estaban unidas por un misterio y que el lector cuidadoso sin duda sacaría algún provecho de la lectura de todas ellas– es que el beneficio de la ficción alcanza a quienes aprenden a no someterla a los criterios habituales de verdad o falsedad que aplicamos a lo que sobre el mundo se afirma. A la ficción no se le pregunta si es verdadera, sino qué supondría para nosotros que lo fuera. Porque la ficción no es un retrato del mundo, sino de cómo nosotros, y otros, lo retratamos; las verdades que cuenta no son las verdades históricas constatables ni las verdades filosóficas, propias de la poesía, sino que son verdades subjetivas que solo pueden revelarse cuando suspendemos la incredulidad y nos imaginamos que somos personas totalmente diferentes.

Durante la primavera de 1609 las políticas raciales del régimen español, que en cierto modo se habían iniciado con la toma de Granada y la posterior expulsión y conversión forzosa de los judíos en 1492, llegaron a su conclusión lógica. Después de años de malestar y represión, Felipe III decretó que todos los moriscos que aún quedaban en España liquidaran todos sus negocios y abandonaran el territorio. Resulta revelador que la fecha de aprobación del decreto de Felipe III, el 9 de abril de ese año, coincidiera con la de la firma de la Tregua de los Doce Años, el acuerdo que puso fin al largo y malogrado predominio militar de España en los Países Bajos. Una vez más, el declive de la influencia regia se escondía detrás del fomento de la pureza de sangre.

Poco cabe dudar de la aceptación de esta iniciativa entre el conjunto de la población cristiana. Los años de dificultades

económicas y sociales se habían atribuido hábilmente a los moriscos, que de todas formas no pasaban desapercibidos por la singularidad de su indumentaria y de sus costumbres. En líneas generales, también se sospechaba que simpatizaban con el Turco y secundaban las incursiones que los piratas berberiscos realizaban en los pueblos costeros andaluces en busca de cautivos a los que esclavizar en Argel. En el periodo transcurrido entre el decreto y 1614, el gobierno aplicó sistemáticamente la expulsión, obligando a unos doscientos setenta mil de los trescientos mil moriscos que se calculaba quedaban en España a dejar atrás su hogar y su vida y embarcarse hacia el norte de África. Evidentemente, el número de los que murieron a causa del hambre, las inclemencias del tiempo o los actos cometidos por una población autóctona no deseosa de acogerlos es incalculable.

Cuando Cervantes se ocupa de los moriscos y, en general, de aquellos a quienes se considera otros por razones raciales y religiosas, sobre todo en las referencias que hace a la expulsión en la segunda parte del Quijote, observamos en toda su expresión tanto sus nuevas actitudes como su plasmación en la nueva forma literaria que utiliza para presentar ese hecho. En ese segundo volumen los viajeros se encuentran con Ricote, un morisco del pueblo de Sancho Panza al que este conoce bien. Entrada la madrugada, cuando ambos han compartido vino e historias, Ricote habla del decreto de expulsión, según señala el narrador «en la pura [lengua] castellana», y dice que «con justa razón fuimos castigados con la pena del destierro, blanda y suave al parecer de algunos, pero al nuestro la más terrible que se nos podía dar. Doquiera que estamos lloramos por España; que en fin nacimos en ella y es nuestra patria natural».[315]

No contento con ofrecer esta desgarradora descripción del destierro, Cervantes devuelve la palabra a Ricote unos once capítulos después. En esta ocasión Ricote comenta ciertas acciones de Bernardino de Velasco, encargado por Felipe III de ejecutar la expulsión de los moriscos, del que dice:

aunque es verdad que él mezcla la misericordia con la justicia, como él vee que todo el cuerpo de nuestra nación está contaminado

y podrido, usa con él antes del cauterio que abrasa que del ungüento que molifica; y así, con prudencia, con sagacidad, con diligencia y con miedos que pone, ha llevado sobre sus fuertes hombros a debida ejecución el peso desta gran máquina, sin que nuestras industrias, estratagemas, solicitudes y fraudes hayan podido deslumbrar sus ojos de Argos, que contino tiene alerta, porque no se le quede ni encubra ninguno de los nuestros, que como raíz escondida que con el tiempo venga después a brotar y a echar frutos venenosos en España, ya limpia, ya desembarazada de los temores en que nuestra muchedumbre la tenía. Heroica resolución del gran Filipo Tercero y inaudita prudencia en haberla encargado al tal don Bernardino de Velasco.[316]

Aunque la utilización de metáforas relativas a la enfermedad y la purga para referirse a las minorías nos produzca incomodidad en una época que ha asistido a las atrocidades de los nazis y que sigue contemplando episodios de «limpieza étnica», el paralelismo está del todo justificado.[317] El intelectual y crítico judío Walter Benjamin, que fue perseguido por los nazis y que se suicidó cuando intentaba escapar de la Francia ocupada, veía en la creación de Cervantes «la magia de la verdadera crítica [que] surge precisamente cuando cualquier falsificación entra en contacto con la luz y se derrite».[318]

Cervantes utilizaba la poderosa vitalidad de su nueva forma de escribir para invitar a los lectores a ver el mundo con ojos ajenos y después permitir que esa perspectiva llamara su atención sobre las hipócritas políticas del Estado español a comienzos de la Edad Moderna. Este fue el sorprendente veredicto de alguien que era, a un tiempo, un gran lector de literatura y un ideólogo fascista: Ernesto Giménez Caballero, que aspiró a ministro de Cultura de Francisco Franco. Antes de la guerra que llevó a este al poder, Giménez Caballero escribió un libro titulado Genio de España: exaltaciones a una resurrección nacional y del mundo, en el que arremetía contra el Quijote, que consideraba un libro peligroso, «la correlación espiritual al desastre que se fraguaría en Münster… Primera despedida de toda grandeza española».[319]

Las razones que da son extraordinarias, por su perspicacia y

sinceridad: un imperio exige un orgullo desmedido, y la ironía de Cervantes era «el instrumento de combate frente al estupor». Para la ironía cervantina era esencial algo en lo que Giménez Caballero reconoce una «excesiva ortodoxia».[320] El ideólogo fascista vio en el apoyo de Ricote al ataque genocida que España lanzó contra su propio pueblo una subversión que generaciones de críticos profesionales de la novela no habían visto: al presentar una adhesión tan ferviente a la ideología del Estado, Cervantes era deliberadamente exagerado, con lo que ofrecía un espacio en el que podían transparentarse la brutalidad y la irracionalidad de esa ideología.

En abril de 1598 Cervantes había salido por fin de la cárcel y seguía viviendo en Sevilla. El prólogo del famoso libro que muy probablemente comenzó a escribir durante su encierro alude sarcásticamente a que «se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación»[321] y, con poco más que ocupar su tiempo, aparte de esquivar los ocasionales llamamientos a presentarse ante las autoridades de la Hacienda Real en Madrid, Cervantes pasó sus días en la capital meridional hasta por lo menos el verano de 1600, trabajando en su obra maestra y reuniéndose con escritores de los salones literarios hispalenses. En mayo de ese mismo año murió Ana Franca de Rojas, e Isabel, la hija de Cervantes, quedó a cargo de un letrado local. Al poco tiempo se dispuso que viviera en Madrid, en calidad de aprendiz de costurera con Andrea, hermana del escritor: en el contrato que da fe de ese arreglo ella figura con el apellido Saavedra y se dice que su abuelo es Juan de Cervantes, con lo que se reconoce su verdadera identidad.

Durante el verano de 1600 se abatió sobre Sevilla la peste negra, que ese año acabó con la vida de por lo menos ocho mil personas. Pero la muerte tocó más de cerca a Cervantes, que el 2 de julio recibió la noticia de que su hermano Rodrigo había muerto combatiendo en los campos de Flandes. Al año siguiente, Cervantes se reencontró con su esposa, Catalina, en Esquivias, durante el bautismo de una sobrina de ella, de la que el escritor fue padrino. Parece que después de tantos años la pareja comenzó a acercarse de

nuevo, y avanzado el año Cervantes trasladó sus actividades literarias y a su familia a Madrid.

Ese mismo año comenzó a saberse que la corte estaba a punto de trasladarse de Madrid a Valladolid. En tanto que el nuevo rey, Felipe III, atribuía la medida a su mala salud y el deseo de evitar los inviernos madrileños, era bien sabido que su favorito, el duque de Lerma, que tenía verdaderamente las llaves del poder, quería apartar al joven soberano de la influencia de su abuela, la emperatriz María de Austria, quien, a su vez, recluida en el convento de las Descalzas Reales, recelaba profundamente de la influencia que el duque tenía sobre su nieto. El traslado de la corte supuso un gran golpe para Madrid y una bendición para Valladolid, cuyo concejo enriqueció al duque de Lerma, aportándole unos cuatrocientos mil reales para facilitar la medida. Muchos de los que tenían su medio de vida en la antigua capital, entre ellos las hermanas de Cervantes, no tardaron en trasladarse a Valladolid. Andrea y Magdalena se fueron en 1603, llevándose consigo a Isabel y a Constanza, la hija de Andrea.

Francisco de Robles, hijo de Blas de Robles, el editor que había publicado la primera novela de Cervantes veinte años antes, también instaló su negocio en la nueva capital, y fue a él a quien Cervantes llevó su manuscrito ese día de verano de 1604.

8 El mundo de la ficción

En estas y otras pláticas se pasó gran parte de la noche, y, aunque don Juan quisiera que don Quijote leyera más del libro por ver lo que discantaba, no lo pudieron acabar con él, diciendo que él lo daba por leído y lo confirmaba por todo necio, y que no quería, si acaso llegase a noticia de su autor que le había tenido en sus manos, se alegrase con pensar que le había leído, pues de las cosas obscenas y torpes los pensamientos se han de apartar, cuanto más los ojos. Preguntáronle que adónde llevaba determinado su viaje. Respondió que a Zaragoza a hallarse en las justas del arnés que en aquella ciudad suelen hacerse todos los años. Díjole don Juan que aquella nueva historia contaba como don Quijote, sea quien se quisiere, se había hallado en ella en una sortija falta de invención, pobre de letras, pobrísima de libreas, aunque rica de simplicidades.

–Por el mismo caso –respondió don Quijote–, no pondré los pies en Zaragoza, y así, sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo yo no soy el don Quijote que él dice.

El Quijote, segunda parte, capítulo LIX

En su introducción al ya clásico El canon occidental, el crítico e historiador de la literatura Harold Bloom escribe que «El arte es absolutamente inútil, según el sublime Oscar Wilde, que en todo tenía razón. También nos dice que la mala poesía siempre es sincera. Si yo tuviera poder para hacer tal cosa, ordenaría que esas palabras se grabaran en la entrada de todas las universidades, para que todos los alumnos pudieran reflexionar sobre tan espléndida idea».[322]

Las palabras de Bloom, lejos de denigrar la poesía, constituyen su forma de defenderla vehementemente. Sin embargo, al contrario que Aristóteles, Horacio y todos sus seguidores premodernos, Bloom

rechaza la idea de que la literatura establezca o necesite establecer ningún tipo de relación imitativa con la verdad. En consecuencia, en tanto que Aristóteles defendía la poesía porque representaba algo más universal que la verdad histórica, y Horacio creía que podía y debía empujarnos hacia verdades morales, para Bloom (y para Wilde y los románticos antes que él) no es ahí donde radica el valor de la literatura y el arte con mayúsculas. La cuestión es que, en tanto que rechaza fervientemente que haya o deba haber «un programa para la salvación social»,[323] sin la literatura con mayúsculas que compone lo que él denomina canon occidental, Bloom afirma que «dejamos de pensar».[324]

Su defensa de la poesía y el rechazo del mandato horaciano, que propugna que hay que deleitar al mismo tiempo que instruir, se basa en una interpretación de la literatura que es privativa de la modernidad, y que cobró relieve en el siglo posterior a la gran creación cervantina. La idea propuesta por Wilde de que la mala poesía siempre es sincera o que, en sus propias palabras, «la mala poesía siempre surge de sentimientos genuinos»[325] sitúa tácitamente el origen de la buena poesía no en la falta de sinceridad o el artificio per se, sino en otra concepción de la verdad, tan ajena a la precisión histórica como al beneficio moral que alentaban la teoría poética clásica y la renacentista.[326] Como ha explicado el crítico Lionel Trilling, con su declaración sobre la mala poesía y los sentimientos genuinos Wilde «no quiere decir que el sentimiento más genuino sea el sentimiento insulso, ni siquiera que el genuino precise la mediación del artificio para convertirse en buena poesía. Lo que quiere decir es que el hecho de afrontar directa y conscientemente la experiencia y la expresión directa de la misma no conducen necesariamente a la verdad y que, en realidad, es probable que la perviertan».[327] Según otra de las sentencias de Wilde: «Cuando el hombre es menos él mismo es cuando habla en nombre propio. Dadle una máscara y os dirá la verdad».[328]

Esta concepción de la verdad y de cuál es la mejor manera que tiene el hombre de llegar a conocerla da fe de que estamos en un mundo que se ha empapado bien de la invención de la ficción por parte de Cervantes. Los personajes que habitan nuestras ficciones son las máscaras que nos ponemos para decirnos la verdad. En consecuencia, las verdades que buscamos en la ficción no tienen

que ver ni con el mundo material ni con hechos históricos, sino que hablan de quiénes somos, algo que solo podemos descubrir imaginándonos otra realidad.

Al irse extendiendo la práctica de la ficción, floreció la función básica del personaje literario, convirtiéndose en una concepción del conocimiento humano para la que la imaginación ya no era un impedimento, sino más bien una necesidad. Solo cien años después de la publicación del Quijote, el gran pensador y matemático alemán Gottfried Leibniz, que, junto con sir Isaac Newton, había inventado el cálculo, podía defender que, como Bloom señalaría posteriormente, la literatura nos enseña verdaderamente a pensar:

Si una persona observa atentamente más dibujos de plantas y animales que otra, y más diagramas de máquinas, así como descripciones y representaciones de casas y fortalezas, y si lee más novelas imaginativas y escucha más historias extrañas, se podrá decir que tiene más conocimiento que esa otra persona, aunque no haya una sola palabra de verdad en todo lo que ha visto u oído […]. Siempre que en esas historias y dibujos no tome por cierto nada que no lo sea, y que esas impresiones no le impidan distinguir en otros contextos entre lo real y lo imaginario, entre lo existente y lo posible.[329]

En el mundo moderno, el mundo que había aprendido a leer obras de ficción, pensadores como Leibniz podían empezar a imaginarse que las obras de la imaginación promovieran el conocimiento en lugar de menguarlo, no necesariamente porque apuntaran a una verdad mayor o más general, como en la defensa de la poesía que hizo Aristóteles, sino porque las consideraban esenciales para el funcionamiento de nuestro pensamiento. Es cierto que pensamos mediante la conexión y la relación de ideas, ponderando y rechazando hipótesis; aprendiendo a distinguir entre lo real y lo imaginario, lo existente y lo posible, pero desde la atalaya de los mundos imaginarios y posibles, no desde una realidad fijada y ordenada de antemano.[330] En el mundo moderno, la ficción puede ayudarnos a encontrar la verdad mediante la creación de un espacio

en el que aprender a desligar lo real de lo imaginario: un espacio que don Quijote cartografió para nosotros, precisamente al no conseguir desligar una cosa de la otra.

En enero de 1605 Cervantes publicó Don Quijote de la Mancha y la rapidez de su éxito le reportó fama en toda España. En febrero ya se estaban haciendo envíos de la novela al Nuevo Mundo, y cuando los dignatarios extranjeros, entre ellos el inglés lord Howard de Effingham, llegaban a la nueva capital, Valladolid, para celebrar el nacimiento del futuro rey Felipe IV en Viernes Santo, entre la multitud que rodeaba su séquito había personas disfrazadas de Sancho y del Quijote. Entre los muchos regalos que recibió Howard en esa festiva ocasión estaba un ejemplar del Quijote, que ya iba por su segunda edición. Unos tres años antes de la publicación de la segunda parte, el Quijote se había traducido al francés, el inglés, el italiano y el alemán, y su autor era conocido en toda Europa.

En los años posteriores a su muerte, esa reputación cobró nuevos bríos, ya que su obra se tradujo y difundió con rapidez por el mundo. En la época contemporánea, toda una retahíla de los más grandes escritores lo ha considerado responsable de haber allanado el camino para todo lo que se ha escrito posteriormente: Fielding, Flaubert, Schiller, Goethe y Kundera son solo algunos de los que lo han cubierto de alabanzas. William Faulkner decía que releía el Quijote por lo menos una vez al año.[331] No cabe duda de que la influencia directa que Cervantes ha ejercido en la historia de la literatura no tiene parangón, pero su influencia indirecta en el conjunto de la historia intelectual es simplemente incalculable. Sus libros se encontraban en los estantes de todos los intelectuales de comienzos de la Edad Moderna europea, y también de muchos americanos. Y acabaría habiendo versiones para lectores de todas las edades.

En 1787 Thomas Jefferson escribía en una carta dirigida a un sobrino que debía «conceder gran atención y esforzarse por adquirir y por conocer con precisión [la lengua española]. Nuestra futura relación con España y Latinoamérica hará de esta lengua algo valioso». Aunque no cabe duda de que sus consejos tenían una base geopolítica, el interés de Jefferson en la cultura española emanaba

de su fascinación por el Quijote, que le había prestado John Cabot antes de que emprendiera un viaje por mar a Francia en 1784, y que, junto con un diccionario de español, utilizó para dominar esa lengua durante los diecinueve días de travesía. Así lo apuntó John Quincy Adams en su diario, después de una cena con Jefferson en 1804, aunque también añadía que «el señor Jefferson cuenta muchas historias».[332]

No obstante, la fama no le evitó a Cervantes su mala fortuna, ni siquiera le ahorró nuevas escaramuzas con la justicia. Durante la noche del 27 de junio de 1605 al escritor le despertaron unas voces procedentes de la planta superior. Su vecino, un joven llamado Luis de Garibay, corría escaleras abajo para decirle que había oído voces y choque de espadas fuera de la casa. Cervantes se lanzó a la calle, donde encontró tirado y sangrando con profusión a un noble llamado Gaspar de Ezpeleta.

Sir Marvellous Crackjoke, con ilustraciones de Kenny Meadows y John Gilbert, The Wonderful Adventures of Don Quixote and Sancho Panza Adapted for Youthful Readers, Londres, Dean & Son, 1872, portadilla, Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Lo llevó al interior de su vivienda, donde toda la casa estaba ya despierta y agitada, y Magdalena comenzó inmediatamente a atenderlo. No tardaron en llegar un cirujano y un sacerdote: el primero para ocuparse de las heridas del noble; el segundo, para ocuparse de su alma. Por desgracia, Ezpeleta acabó por necesitar

más la extremaunción que las atenciones del cirujano, porque la profundidad de las estocadas que tenía en el estómago y el muslo hacía imposible su curación, y al llegar la mañana del día 29 había muerto.

El juez local encargado de solucionar el caso interrogó a todos los habitantes del inmueble, y cuando una maledicente vecina mencionó que había hombres que visitaban la residencia de Cervantes, compuesta casi exclusivamente por mujeres, a cualquier hora del día o de la noche, toda la familia fue detenida y encerrada durante dos días. En una situación que debió de resultarle amargamente irónica, esta última estancia de Cervantes en prisión sería tras las mismas rejas que en su día habían rodeado a su abuelo y su padre. Una vez liberado, el escritor tuvo que hacer frente a la deshonra que caía sobre los hombres cuyas hijas o hermanas se consideraban envueltas en asuntos ilícitos. En concreto, el magistrado mencionó la sospecha de que Isabel fuera la concubina de un tesorero general de aduanas llamado Simón Méndez. De hecho, aun después de verse libre la familia de todas las acusaciones, a Méndez se le prohibió que regresara a la residencia de la calle del Rastro.[333]

No cabe duda de que Cervantes sintió cierto alivio cuando se anunció que la corte regresaría a Madrid al año siguiente, ya que el industrioso duque de Lerma había encontrado formas de sacarle todavía más provecho al regreso a Madrid que a la permanencia en Valladolid. Andrea y Magdalena no tardaron en seguir sus pasos, en tanto que Cervantes y Catalina se retiraron durante una temporada a Esquivias, antes de unírseles en Madrid. Lo primero que había que hacer en la capital era casar a Isabel con Diego Sainz del Águila, para así evitar una deshonra todavía mayor. Quizá como cabía esperar, la intentona fue vana, porque Isabel no tardó en quedar embarazada de un noble llamado Juan de Urbina, que desde luego no era su marido. Diego murió al año siguiente e Isabel y su pequeña se trasladaron a una casa propiedad de Urbina situada en el pasaje del Comercio.[334]

Aunque el éxito del Quijote acabó permitiéndole a Cervantes saldar parte de las deudas contraídas durante sus años de cautiverio, el escritor no tardó en endeudarse de nuevo, en esta ocasión con su

editor, Francisco Robles. Desde su perspectiva, todavía más irritante resultaba que los demás literatos continuaran tratándolo con condescendencia y que sufriera incluso el oprobio máximo de que le robaran a sus más conocidos personajes. En 1614, antes de terminar la secuela de su gran novela, alguien que se ocultaba bajo el pseudónimo de Alonso Fernández de Avellaneda publicó una continuación de las aventuras de don Quijote y Sancho Panza, y, para más inri, utilizó el prólogo del libro para vilipendiar al envejecido guerrero y escritor.[335] Según ese autor, Cervantes era

ya de viejo como el castillo de San Cervantes –y por los años tan mal contentadizo que todo y todos le enfadan, y por ello está tan falto de amigos, que cuando quisiera adornar sus libros con sonetos campanudos, había de ahijarlos, como él dice […] por no hallar título quizás en España que no se ofendiera de que tomara su nombre en la boca […] conténtese con su Galatea y comedias en prosa, que eso son las más de sus Novelas: no nos canse.[336]

La respuesta de Cervantes fue toda una muestra de ingenio. Si el llamado Avellaneda se atrevía a inmiscuirse en el mundo ficcional de Cervantes, él lo utilizaría contra el intruso. En efecto, en lugar de limitarse a plantar cara al autor con el típico repaso verbal que hacía las delicias de los hombres de letras, en la segunda parte del Quijote, que Cervantes se apresuró a publicar inmediatamente después de la andanada del plagiario, hacía que sus personajes de ficción se refirieran al hecho de que la enorme fama y aceptación de don Quijote y Sancho había tenido incluso como consecuencia que surgieran unos penosos imitadores que ni por asomo se acercaban a la brillantez de los originales. Cuando, para gran asombro del Quijote y de Sancho, un cliente de una venta en la que se están alojando propone que se lea «otro capítulo de la Segunda parte de don Quijote de la Mancha», otro responde inmediatamente que «¿Para qué quiere vuesa merced, señor don Juan, que leamos estos disparates si el que hubiere leído la primera parte de la historia de don Quijote de la Mancha no es posible que pueda tener gusto en leer esta segunda?».

El golpe de gracia lo da Cervantes al dejar que sea el propio Quijote el que reaccione ante el hecho de que el apócrifo dúo de Avellaneda decidiera ir a Zaragoza, de manera que él decide no ir a esta ciudad, sino que se encamina hacia Barcelona:

–Por el mismo caso –respondió don Quijote–, no pondré los pies en Zaragoza, y así, sacaré a la plaza del mundo la mentira dese historiador moderno, y echarán de ver las gentes cómo yo no soy el don Quijote que él dice.[337]

Dicho de otro modo, Cervantes defiende su papel en la ficción utilizándola para hacer lo que la ficción mejor sabe hacer: enmarcar un retrato de la realidad que suspende la pregunta relativa a si esa ficción es o no cierta. En lugar de insultar a Avellaneda, otorgándole así validez, Cervantes lo convierte a él y a sus recortables de cartón en juguetes de sus propios personajes, haciendo que estos cobren, por tanto, todavía más vida.

Mapa parcial de España en el que aparecen las zonas visitadas por don Quijote y Sancho Panza durante sus correrías. Tomado de El ingenioso hidalgo Don Quixote de la Mancha, Madrid, Joaquín Ibarra, 1780, Biblioteca George Peabody, Bibliotecas Sheridan, Universidad Johns Hopkins.

Como ya vimos al inicio de este libro, durante el periodo de la historia europea conocido como Baja Edad Media se profundizó enormemente en la capacidad que tenía el individuo para entender su relación con su propia comunidad y con el resto del mundo. En lugar de ver en su identidad y su posición social expresiones directas del mundo ordenado por Dios, pensadores, artistas y escritores comenzaron a considerar que, en la percepción que cada persona tenía del mundo se trasmitía una visión concreta. Para determinar la verdad cada vez era menos necesario alinearse con una tradición de comentario textual, y más bien se comenzó a defender una interpretación subjetiva de los acontecimientos. Conscientes del peligro que conllevaba para el orden establecido esa

proliferación de interpretaciones subjetivas, nuevos Estados modernos como el español crearon instituciones dedicadas a garantizar no solo que la gente acatara la autoridad en sus acciones, sino que también se atuviera a los dictados de esa autoridad en sus creencias, e incluso en sus propias percepciones de la realidad.[338]

La consecuencia directa de esas iniciativas fue que los intelectuales de la época retomaran el debate clásico sobre la historia y la poesía que les había ido llegando a través de traducciones de eruditos árabes, y comenzaron a diseminar una nueva interpretación de la teoría poética aristotélica, que transmitía una jerarquía distinta de la verdad. Según esta interpretación, tanto a la historia como a la poesía les interesaba hablar de la verdad, pero, en tanto que la historia transmitía la verdad de los acontecimientos, la verosimilitud, la poesía existía para transmitir las verdades de la moral, del decoro.[339] Dicho de otro modo, los textos poéticos deberían mostrar el comportamiento, el habla y las creencias que habían de tener los seres humanos, y, de no hacerlo así, sus autores sufrirían censura e incluso castigo. Ante el desafío que suponía retratar el mundo según los dictados de una sociedad cuya versión de la verdad en su día él había aceptado, pero que ahora creía falsos, a Cervantes se le ocurrió una brillante solución. Presentaría, con absoluta verosimilitud, tanto retratos encontrados del mundo como las intentonas que hacían los individuos para elegir entre ellos.[340] Así es como podía minar la versión que de la realidad daba el Estado, afirmando al mismo tiempo, sin que se le pudiera refutar, que predicaba con el ejemplo.

Al ampliar el espacio de la ficción, Cervantes contrarrestaba el control que ejercía el Estado sobre las expresiones imaginativas de la subjetividad individual.[341] Ese nuevo espacio, aunque supuestamente ofrecía verdades morales, en realidad enseñaba a sus lectores a suspender el juicio sobre la verdad o la falsedad, ya que ni una ni otra podían aplicarse fácilmente a la compleja estructura desarrollada por Cervantes. Y con esa suspensión del juicio los lectores aprenderían a no someter las expresiones de su imaginación al control del Estado, sino a someter la realidad en la que habían llegado a creer al cuestionamiento de su propio juicio, del mismo modo que los lectores de la venta habían sometido a su propio juicio a los personajes de Avellaneda.[342] Cervantes no podía saber

cuál sería la otra vida de su invención, pero esta suspensión del juicio y el concepto de realidad que produjo tendrían una influencia capital en el desarrollo de la historia intelectual moderna.

Lo creamos o no abiertamente, la mayoría, si nos pidieran que definiéramos la «realidad», diríamos que es lo que ocurre al margen de lo que nosotros podamos pensar. Aunque aceptamos que cada uno tenga formas diferentes de ver el mundo, en general damos por hecho que este tiene una existencia ajena a nuestra percepción subjetiva. Por evidente que esta idea pueda parecernos, no es algo universal y no siempre ha existido. Lo cual no quiere decir que, en otras épocas, la gente diera por hecho que no había una realidad objetiva y que, simplemente, cada uno tenía su versión de la misma. Lo que ocurre, más bien, es que la propia distinción entre realidad objetiva y subjetiva es histórica y culturalmente específica, no algo de lo que todas las culturas hayan dispuesto en todo momento.

Aunque ha habido (y hay) culturas que no partieron de esa distinción fundamental, en la occidental ha tenido una enorme influencia. La organización política de los Estados modernos, ya sea monárquica, totalitaria o democrática, se basa en esa concepción de la realidad. Las llamadas revolución científica y cosmovisión laica también comparten ese modelo, y con ellas todos los grandes movimientos de la historia intelectual observados desde el siglo xvii. No es casual que en inglés el término reality [realidad] y los términos afines en otros idiomas europeos no se volvieran de uso común hasta el periodo comprendido entre mediados del siglo xvi y comienzos del xvii.[343] (En el caso de España, la primera utilización de la que se tiene constancia se produjo dos años después de la publicación del Quijote.)[344] Y hasta que René Descartes escribió sus Meditaciones a finales de la década de 1630, el vocabulario filosófico no precisó con rigor la diferencia entre la apariencia que las cosas tienen para los sentidos humanos y cómo son en realidad.

Antes del siglo xvi, a los europeos no les servía de mucho saber que la realidad objetiva era algo que cada persona podía interpretar a su manera. En gran medida, la gente se consideraba parte de un solo mundo, que emanaba tanto de la voluntad de Dios como de la interacción entre los individuos y las comunidades que componían ese mundo. Las influencias culturales, políticas y científicas que

generaron ese cambio radical en las cosmovisiones fueron innumerables y enormemente complejas, pero el arte y la literatura fueron trascendentales a la hora de reflejar y propagar nuevas creencias y percepciones. Y entre los acontecimientos que contribuyeron a ese proceso, ninguno reflejó tanto los cambios ni fue más esencial para la difusión de la nueva cosmovisión que el surgimiento de la ficción.

En un famoso episodio de la gran novela de Cervantes, don Quijote y su escudero Sancho se encuentran a un barbero al que anteriormente el hidalgo había robado una bacía, convencido de que era el famoso yelmo mágico de Mambrino. Sancho también se había aprovechado del combate para robarle al hombre su albarda, y cuando el barbero los acusa de robo ante un grupo de viajeros, el Quijote responde que está bajo los efectos de un encantamiento:

–¡Porque vean vuestras mercedes clara y manifiestamente el error en que está este buen escudero, pues llama bacía a lo que fue, es y será yelmo de Mambrino, el cual se le quité yo en buena guerra, y me hice señor dél con ligítima y lícita posesión! En lo del albarda no me entremeto; que lo que en ello sabré decir es que mi escudero Sancho me pidió licencia para quitar los jaeces del caballo deste vencido cobarde, y con ellos adornar el suyo; yo se la di y él los tomó, y de haberse convertido de jaez en albarda no sabré dar otra razón si no es la ordinaria: que como esas transformaciones se ven en los sucesos de la caballería; para confirmación de lo cual, corre, Sancho hijo, y saca aquí el yelmo que este buen hombre dice ser bacía.

–¡Pardiez, señor! –dijo Sancho–, si no tenemos otra prueba de nuestra intención que la que vuestra merced dice, tan bacía es el yelmo de Malino como el jaez deste buen hombre albarda.

Pero don Quijote insiste y, cuando Sancho regresa con lo que evidentemente es una bacía, el hidalgo la agarra triunfal y grita:

–Miren vuestras mercedes con qué cara podía decir este escudero que esta es bacía, y no el yelmo que yo he dicho; y juro por la orden de caballería que profeso, que este yelmo fue el mismo que yo le quité, sin haber añadido en él ni quitado cosa alguna.[345]

Cuando el barbero se vuelve hacia los demás para verificar su versión de los hechos, estos deciden burlarse de él y hacer como que ellos también ven un yelmo y no una bacía. No cabe duda de que todo es una burla y que, en realidad, ni la albarda ni la bacía han sido nunca otra cosa que lo que son. En un gran momento cómico, el Quijote admite que «A mí albarda me parece… pero ya he dicho que en eso no me entremeto».[346] Y es vital que el supuesto fundamental sobre lo que es real no se ponga en cuestión, porque los personajes únicamente pueden discutir sobre la naturaleza de sus percepciones si los lectores tenemos una concepción de la realidad independiente de sus diversas apreciaciones. La cuestión es que en el Quijote no solo hay escenas que dependen de esta concepción, sino que toda la trama y la estructura de la novela existen para indagar en sus muchas ramificaciones. En realidad, la ficción cervantina ayudó a sus lectores a formular la idea moderna de realidad (lo que ocurre al margen de lo que pensamos) y, a su vez, esa idea se volvió capital para todo el pensamiento moderno, y para toda la ficción a la que dio paso.

El pensador y matemático francés René Descartes, conocido popularmente como padre de la filosofía moderna, supuestamente se granjeó ese título al rechazar las tradicionales formas de indagación intelectual, en gran medida relacionadas con el comentario de textos anteriores, y las sustituyó por el primer intento de cuestionamiento radical de lo que él podía saber y de lo que podía estar seguro.[347] De manera autobiográfica, dejó constancia de lo dramática que había sido su empresa en la primera de sus seis Meditaciones, en la que describe el agotador proceso que conllevó librarse de las ideas recibidas y de poner en duda todo lo que pensaba que sabía. El camino le resulta arduo y en repetidas ocasiones comprende que ha recaído en «antiguas opiniones» que pretenden «atrapar mi credulidad». Su último y desesperado intento de poner en duda todo el conocimiento posible se plasma en una

figura que él denomina genio maligno, en latín genius malignus, «no menos artero y engañador que poderoso, el cual ha usado de toda su industria para engañarme. Pensaré que el cielo, el aire, la tierra, los colores, las figuras, los sonidos y las demás cosas exteriores no son sino ilusiones y ensueños de que él se sirve para atrapar mi credulidad».[348]

Esta estratagema lo conduce, al inicio de la segunda meditación, a la distinción que todavía lleva su nombre, la dualidad entre aquello de lo que podemos dudar (es decir, la precisión de mi conocimiento sobre el mundo exterior) y aquello de lo que no podemos dudar (es decir, que hay algo que duda, el pensamiento, y que es lo que ostenta el conocimiento, verdadero o falso, sobre el mundo exterior: «Engáñeme cuanto quiera, nunca podrá hacer que yo no sea nada, mientras yo esté pensando que soy algo»).[349] La distinción que engendró el experimento de Descartes es fundamental para todo el pensamiento moderno. Alienta toda la historia de la filosofía moderna, desde Immanuel Kant a los debates actuales sobre el problema mente-cuerpo. Pero mucho más crucial es que también penetre, de muy diversas maneras, en la ciencia y el discurso políticos modernos: a través del investigador que se afana por establecer leyes fiables a partir del desordenado flujo de datos experimentales, un afán que, al desarrollarse, no puede sino minimizar el error y el sesgo humanos; o a través de la idea del ciudadano abstracto que está en igualdad de condiciones que los demás miembros de su Estado, lo cual contradice claramente las flagrantes y patentes desigualdades que acucian a quienes viven bajo la égida de ese poder soberano.

Apreciamos esa dualidad en los grandes pensadores románticos, en la dicotomía entre el ideal y lo real que, según Friedrich Schelling, estructura nuestra comprensión del mundo, y en el concepto de ironía romántica que propugna Friedrich Schlegel, en el que aprecia la propia paradoja de la autoconciencia, que cae en una mise en abyme al intentar representarse en su propia subjetividad. Quizá sea Georg Wilhelm Friedrich Hegel el que más lejos lleve esa dualidad, lo cual lo convierte, para algunos, en el summun de la filosofía moderna (y, para otros, en su impenetrable nadir). En cierto modo, La fenomenología del espíritu –un libro cuya enorme capacidad de sugerencia allanó el camino para el materialismo científico de Karl

Marx y Friedrich Engels, para la visión que Alexandre Kojève tenía del universalismo europeo de la posguerra y para las tesis de Francis Fukuyama, que veía en el neoliberalismo el fin natural de la historia– se limita a captar el dramatismo que conlleva la lucha del alma por conocer el mundo, ahora proyectada sobre una amplia historia de la conciencia. Además, todos esos pensadores, a pesar de las profundas diferencias filosóficas y poéticas que hay entre ellos, compartían algo (aparte del nombre Friedrich y una fascinación por el problema mente-cuerpo), y es haber identificado en el Quijote el texto fundacional del mundo moderno y una fuente de inspiración para su propia obra.

Friedrich Schiller, poeta del movimiento Sturm und Drang, adquirió en 1794 un ejemplar de la traducción que Friedrich Justin Bertuch había realizado en 1775 del Quijote, y en su obra Sobre poesía ingenua y poesía sentimental, publicada al año siguiente, ya consideraba que Cervantes era el arquetipo de poeta sentimental. Ludwig Tieck, uno de los fundadores del movimiento romántico y autor de una elogiada traducción del Quijote al alemán, relataba en una carta dirigida a Johann Wolfgang von Goethe cómo él y Schiller habían hablado sobre el Quijote y otras obras literarias españolas durante el verano de 1799, cuando él estaba llevando a cabo su traducción, y ensalzaba la «riqueza espiritual» que tenían esas obras para las «tendencias románticas y fantásticas» de Schiller.[350] (Hay que señalar que Tieck fue uno de los pocos poetas del momento que no se llamó Friedrich, un descuido rápidamente solventado cuando, tres años después que él, nació su hermano, el escultor Friedrich Tieck.)

Para Schlegel, principal teórico romántico, el Quijote era «la novela romántica por excelencia», un modelo para su concepción de la ironía.[351] Escribió que «quien es capaz de estudiar y disfrutar adecuadamente de Cervantes bien sabe que el alborozo y la seriedad, el ingenio y la poesía se entremezclan en esta opulenta descripción de la vida con un acierto que no tiene parangón».[352] Para Schelling, arquetipo del filósofo romántico, la novela era «una saga mítica que simbolizaba la pugna inevitable entre el ideal y lo real, un conflicto típico de nuestro mundo, en el que ambas cosas ya no son lo mismo».[353] Por su parte, Hegel situaba el romanticismo en el pasado, viendo realmente en él la última época propicia para

cualquier producción artística. En su opinión, Cervantes era notable por haber escrito la última obra romántica, y por ello ocupaba un momento de transición entre el periodo romántico y el propio presente de Hegel, una época que, según escribía el filósofo alemán, «en su estado general, no es propicia al arte».[354]

Según Hegel, su época no propiciaba el arte porque la cultura se había vuelto reflexiva y los individuos centraban sus deseos y juicios en principios, deberes, derechos y leyes generales, en abstracciones que constituyen la base de la vida social. Sin embargo, para Hegel, el arte ya no funcionaba en esa clase de entorno porque pertenecía a un tiempo o a una cultura en el que el espíritu humano aún no se había abstraído de su inmersión en el mundo viviente y en el que los individuos no eran capaces de despegarse de su entorno físico ni de considerarse ciudadanos ideales de un Estado universal.

Para Hegel, Don Quijote era una especie de obra fronteriza que, situada entre dos épocas, conservaba, por una parte, todos los rasgos del arte romántico que tan deliciosos le resultaban a este autor (la nobleza del Quijote, los relatos intercalados) y, por otra, anunciaba la muerte de esos rasgos al mofarse del propio contenido del arte.[355] El arte romántico murió con el Quijote, simplemente porque había llegado su hora, y porque el individuo moderno era en el fondo irónico, al estar en su fuero interno dividido entre el actor y los personajes que encarna, entre el perceptor y el amplio mundo sensorial que sabe que percibe, y cuya realidad se afana por captar adecuadamente.

Dada la influencia de esta idea de Descartes en el siglo xix, no sería exagerado afirmar que la historia intelectual moderna emanó de la siguiente especulación: Puedo equivocarme en todo lo que sé sin dejar de ser yo mismo;[356] de la posibilidad de que en mi mundo todo sea un espectáculo montado para mí; de que la gente con la que me relaciono pueda formar parte de él; de que todo pueda parecer absolutamente real y natural, pero que quizá sea falso.[357] Aunque antes de Descartes no hay ninguna formulación filosófica de esta idea que haya tenido tanta influencia en el pensamiento moderno,[358] sí hay una idea literaria. En realidad, es la que alienta en su totalidad la gran novela de Cervantes.[359]

En los más o menos cuatrocientos años que han pasado desde la publicación del Quijote y de las Meditaciones de Descartes, unos pocos expertos han apuntado las similitudes entre el genio maligno del segundo y el encantador que atormenta el mundo del Quijote, y que surge en forma de racionalización perfecta cada vez que las afirmaciones del hidalgo se ven refutadas, cuando la realidad no responde a sus delirantes expectativas.[360] En su Discurso del método, Descartes parece aludir a su lectura del Quijote al advertir a los lectores que no deben caer bajo la influencia de «libros antiguos […] y sus fábulas […] y aun las más fieles historias […] [pueden inducir a] concebir designios a los que no alcanzan sus fuerzas».[361] Las primeras traducciones al francés del Quijote se publicaron en 1614 y 1618, y François de Rosset volvió a traducir las dos partes de la obra que se publicaron en 1639, dos años antes de que Descartes publicara sus Meditaciones.[362] Pero no hace falta anhelar más pruebas de una mayor influencia directa: para entonces, cualquier intelectual europeo conocía la creación cervantina, su influencia era imposible de evitar.[363]

No se trata aquí únicamente de señalar la presencia de una figura parecida en dos libros distintos. Aunque se solía dar por hecho que, en la conciencia popular de la época, las brujas podían constituir un irritante obstáculo para la atribución de responsabilidades,[364] la idea de que hubiera un encantador entregado a la labor de que el mundo entero tuviera para mí un aspecto diferente al que tiene para todos los demás es una magnífica y extravagante hipérbole, y era tan fundamental para la innovación artística de Cervantes como capital para el proyecto de Descartes y para el curso posterior de la filosofía.[365] Así es como don Quijote expone la función del encantador maligno, frustrado porque él y Sancho hayan discutido sobre qué es lo que él lleva en la cabeza: el fabuloso yelmo de Mambrino o simplemente una gastada bacía de barbero:

–Mira, Sancho, por el mismo que denantes juraste, te juro –dijo don Quijote– que tienes el más corto entendimiento que tiene ni tuvo escudero en el mundo. ¿Que es posible que en cuanto ha que andas conmigo no has echado de ver que todas las cosas de los caballeros andantes parecen quimeras, necedades y desatinos, y que son todas

hechas al revés? Y no porque sea ello ansí, sino porque andan entre nosotros siempre una caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan, y les vuelven según su gusto y según tienen la gana de favorecernos o destruirnos, y así, eso que a ti te parece bacía de barbero me parece a mí el yelmo de Mambrino, y a otro le parecerá otra cosa.[366]

De hecho, la traducción inglesa que he venido utilizando disimula una coincidencia todavía más reveladora con el pensamiento de Descartes. Lo que Edith Grossman traduce con el adjetivo chimerical (quimérico), en el original castellano era el sustantivo «quimera».[367] No sería este un detalle relevante de no ser porque treinta y seis años después, cuando Descartes se pregunte desconcertado cómo puede rescatar cierto conocimiento de la hipotética posibilidad de que su percepción del mundo esté manipulada por un gran embaucador, se consuele pensando que «por lo que toca a las ideas, si se las considera solo en sí mismas, sin relación a ninguna otra cosa, no pueden ser llamadas con propiedad falsas, pues imagine yo una cabra o una quimera, tan verdad es que imagino la una como la otra».[368]

Aunque seamos libres de observar con absoluto escepticismo la coincidencia de que esta bestia mítica aparezca en esas dos obras modernas seminales –sobre todo teniendo en cuenta que las quimeras venían teniendo un uso metafórico desde finales del siglo xvi para aludir a productos irreales de la imaginación–, no puede negarse que Descartes busca apoyo filosófico exactamente en el mismo sitio en que el Quijote sitúa el terreno del lector: mientras sepamos que la apariencia de las cosas tiene menos importancia que nuestra conciencia de esa misma apariencia o que las cosas pueden parecerle diferentes a distintas personas, la seguridad de nuestra propia existencia se mantendrá intacta. La «caterva de encantadores que todas nuestras cosas mudan y truecan» no puede convertirle a usted, a mí o a cualquiera (es decir, a todos aquellos a quienes el mundo se les presenta de una u otra manera) en algo que no es. Esa es precisamente la razón que explica que, a pesar de las transformaciones que se producen a nuestro alrededor, sigamos manteniendo nuestra posición: solo podremos discrepar sobre

nuestras diversas percepciones si estamos seguros de la identidad del sujeto que percibe. La filosofía moderna intentó esclarecer la verdad sobre esas percepciones del sujeto, la psicología moderna trató de comprender sus deseos y el pensamiento político moderno intentó captar la relación entre el ciudadano abstracto y el cuerpo político. Sin embargo, fue la ficción la que primero nos enseñó a pensar así sobre nosotros mismos.

En 1995 la UNESCO declaró el 23 de abril Día Internacional del Libro, para reconocer, al menos en parte, el fallecimiento prácticamente simultáneo en 1616 de dos de los más grandes escritores de todos los tiempos. El hecho de que las muertes de William Shakespeare y de Miguel de Cervantes no coincidieran (el primero murió unos diez días después, aunque en esa época Inglaterra no había adoptado el calendario gregoriano que hoy utiliza) y que tampoco se produjeran realmente el 23 de abril (es probable que Cervantes muriera el día anterior y que lo enterraran en la fecha que ha quedado grabada para la posteridad) confiere a esa fecha una pertinente carga irónica. El Día del Libro rinde homenaje a quienes escriben ficción, al arte glorioso que habla de hechos que no lo son, de historias que no han ocurrido y de mentiras que revelan verdades ocultas bajo las costumbres cotidianas.[369]

Tanto Cervantes como su más grande personaje mueren tranquilamente en su lecho, rodeados por sus seres queridos. Sin embargo, en tanto que el Caballero de la Triste Figura admite su derrota y renuncia a la fantasía para no perturbar a la virtud en el momento de su muerte, la poderosa imaginación de su creador pervivió de un modo que nadie podía prever y que pocos, ni siquiera en la actualidad, pueden comprender. Su reputación quedó sellada durante sus últimos años de vida, mientras Cervantes –de nuevo en Madrid, primero en una casa de la calle del León, después en la que él llamaría «humilde choza mía» de la calle de las Huertas– se debatía con su deteriorada salud para escribir y publicar sus últimas obras. A las pérdidas que iba sufriendo se unieron los achaques que le reportaba su débil cuerpo: después de la muerte de Andrea en 1609 vino la de Magdalena en enero de

1611, en la casa de la calle del León, y su fallecimiento trajo consigo el enterramiento digno de un pobre y los austeros ritos propios de su orden religiosa.[370]

Presionado por su editor y por la sorprendente aparición del plagio de Avellaneda, Cervantes superó con trabajo su dolor y en febrero de 1615 puso punto final a la segunda parte del Quijote. En marzo llegó la aprobación de su amigo Márquez Torres y poco después Cervantes consiguió un editor para su colección de comedias, que se publicarían ese mismo año. En realidad, estas, impresas en papel barato y por un editor de poca monta, llegaron antes a las librerías que la secuela del Quijote. Cuando la gran novela salió de la imprenta en noviembre de 1615, Cervantes y Catalina ya se habían vuelto a mudar, por última vez, y se habían instalado en la planta baja de una imponente casa propiedad del escribano real Gabriel Martínez; allí, desde la ventana de su cuarto, Cervantes podía observar un pequeño patio en el que los actores de Madrid se reunían para contarse los últimos cotilleos. La casa estaba situada en la esquina de la calle del León y la de Francos, hoy llamada de Cervantes.[371]

Durante sus últimos cinco meses de vida, el ya famoso pero todavía pobre escritor pasó los días en ese cuarto, trabajando sin cesar en su última novela, quizá intercambiando ocurrencias con los actores de fuera o leyéndoles fragmentos de su libro, cada vez más abultado. La hidropesía probablemente causada por su débil corazón le producía, a su vez, ataques de sed y le había hinchado tanto las piernas que ya no parecían tales, de manera que, cuando iba a misa al convento de las Trinitarias, caminaba cojeando, apoyado en Catalina para dar las pocas zancadas que separaban el convento de la casa de Martínez.[372] El 2 de abril, cuando profesó y recibió el hábito de la Orden Tercera de San Francisco, la hinchazón era de tal magnitud que los monjes solo pudieron ponerle la túnica, «con capa de ferreruelo, capucha y un cordón que colgaba hasta las rodillas, sin calzones que lo cubrieran del todo».[373]

El 18 de abril de 1616 Cervantes recibió los últimos sacramentos en compañía de Catalina, de la sirvienta de ambos, y de su sobrina Constanza, pero no de su hija Isabel, cuya acritud hacia su padre biológico y su familia no se atenuaría hasta su propia muerte,

ocurrida casi cuarenta años después. El 19 de abril Cervantes se impuso a su agonía para escribir una dedicatoria al conde de Lemos, que habría de preceder a su última novela, Los trabajos de Persiles y Sigismunda, publicada al año siguiente entre grandes elogios. Las siguientes palabras iban dirigidas al mecenas que siempre había anhelado tener pero que encontró demasiado tarde, aunque en realidad fueran para el mundo y para la posteridad: «Puesto ya el pie en el estribo, / con las ansias de la muerte, / gran señor, esta te escribo. Ayer me dieron la Estremaunción y hoy escribo esta: el tiempo es breve, las ansias crecen, las esperanzas menguan, y, con todo esto, llevo la vida sobre el deseo que tengo de vivir».[374]

El deseo frente a la realidad. El tema que recorre sus más grandes creaciones se sitúa en primera línea en su última declaración para el mundo. Los críticos han dado mucha importancia al hecho de que don Quijote renunciara a la locura en su lecho de muerte, maldiciendo la pasión por los libros de caballerías que le había llevado a perder la razón y haciendo suyo su verdadero nombre, Alonso Quijano, el Bueno. Han insistido en que este final, unido al hecho de que el propio Cervantes pareciera afirmar que la única razón para escribir el libro era asaetear las novelas de caballería, debería acabar con cualquier sospecha de que el Quijote pueda significar nada que no sea eso. Pero esos críticos no captan la burla. Es como si se creyeran verdaderamente que la única alternativa a su reducción de toda la extraordinaria riqueza de la primera y principal obra de ficción de la historia es interpretar que plantea la tesis opuesta, es decir, que, de alguna manera, ayer y hoy los lectores de Cervantes deberían emular las historias caballerescas.

Sin embargo, el significado del Quijote no puede ser ni la aversión ni el gusto de Cervantes por las novelas de caballería; en realidad, al preguntarnos qué significa el Quijote, como si pudiéramos dar una respuesta concisa a esa pregunta, ya estamos errando el tiro por completo. Si de verdad queremos una respuesta, habrá que prestar atención al final que nuestro autor concibió alrededor de un año antes de llegar al fin de su propia historia. En el crepúsculo de su aventura, los héroes se detienen en una ladera a contemplar su aldea,

la cual vista de Sancho, se hincó de rodillas y dijo:

–Abre los ojos, deseada patria, y mira que vuelve a ti Sancho Panza, tu hijo, si no muy rico, muy bien azotado; abre los brazos y recibe también tu hijo don Quijote, que, si viene vencido de los brazos ajenos, viene vencedor de sí mismo; que, según él me ha dicho, es el mayor vencimiento que desearse puede.[375]

Vencerse a uno mismo, contener la fuerza del deseo, el tirón de la ilusión: más que la inminencia de la muerte, esto es lo que el Quijote teme y anticipa, gritando «malum signum» al entrar en la aldea. Y al pasar delante de dos muchachos escucha que uno le dice al otro «no la has de ver en todos los días de tu vida», y cree que se refiere a Dulcinea: «¿No vees tú que, aplicando aquella palabra a mi intención, quiere significar que no tengo de ver más a Dulcinea?».[376]

Tal como ha aprendido, Sancho se apresura a tranquilizar a su amigo. Sin embargo, en esta ocasión, curiosamente el práctico realismo que ha esgrimido frente a las supersticiones del Quijote pretende salvar las ilusiones de su amo, no desvanecerlas. Recoge de los pies de su rucio una aterrada liebre, en cuya huida de unos galgos don Quijote había visto inicialmente un mal presagio, y se la entrega con cuidado al hidalgo, diciéndole:

–Estraño es vuesa merced –dijo Sancho–; presupongamos que esta liebre es Dulcinea del Toboso y estos galgos que la persiguen son los malandrines encantadores que la transformaron en labradora; ella huye, yo la cojo y la pongo en poder de vuesa merced, que la tiene en sus brazos y la regala; ¿qué mala señal es esta ni qué mal agüero se puede tomar de aquí?[377]

¡Cuánto nos hemos alejado del momento en que Sancho trataba de enderezar a su amo en la montura y en su interpretación de la realidad después de resultar baqueteado por unos molinos! Porque

Sancho, durante los viajes y las penalidades que se le han impuesto, ha aprendido a amar no solo al Quijote como hombre, sino el mundo que este ha soñado para sí. Si Sancho siguió al caballero errante por el insensato deseo de gobernar una ínsula, la voluntad de proteger las ilusiones de su amo en el ocaso de sus aventuras parece fruto de sentimientos más sabios, casi nobles.

Pocos días después, Alonso Quijano, ya enfermo y en las cariñosas manos de su sobrina y de un ama, se proclama ostentosamente curado de sus ilusiones, renuncia a las historias de caballería y pide un confesor y un escribano para hacer testamento. Inmediatamente, quienes lo rodean, sobre todo Sansón Carrasco y Sancho Panza, comienzan a decirle que se equivoca, que cómo puede decir tales cosas:

–¿Ahora, señor don Quijote, que tenemos nueva que está desencantada la señora Dulcinea sale vuesa merced con eso? Y ¿agora que estamos tan a pique de ser pastores para pasar cantando la vida como unos príncipes quiere vuesa merced hacerse ermitaño? Calle por su vida, vuelva en sí y déjese de cuentos.[378]

Aunque el caballero los insta a entrar en razón, sus compañeros saben que su realismo es locura, comprenden que está renunciando a la esencia de lo que es y de aquello en lo que se ha convertido. Incluso en el momento en que la realidad aprieta su nudo, el deseo de liberarse de él no deja de manifestarse.

El narrador, supuesto ventrílocuo de Cide Hamete, nos anuncia entonces que la noticia de la inminente muerte del Quijote dio

un terrible empujón a los ojos preñados de ama, sobrina y de Sancho Panza su buen escudero, de tal manera que los hizo reventar las lágrimas de los ojos y mil profundos suspiros del pecho, porque verdaderamente, como alguna vez se ha dicho, en tanto que don Quijote fue Alonso Quijano el Bueno a secas, y en tanto que fue don

Quijote de la Mancha, fue siempre de apacible condición y de agradable trato, y por esto no solo era bien querido de los de su casa, sino de todos cuantos le conocían.[379]

Del mismo modo que un personaje, don Quijote, abrazó y emuló las novelas de caballería, otro personaje, el de Alonso Quijano, abjura de ellas. Decidir quién acierta y quién se equivoca es precisamente lo que el libro de Cervantes no nos permite, porque en el espacio que abre, el espacio de la ficción, es precisamente donde esas cuestiones nunca se pueden resolver.[380] La razón es que ese espacio no remite a la realidad en cuestión, al lugar en el que los libros de caballería o son funestos o son una diversión inofensiva. El espacio de la ficción remite al lugar en el que tienen lugar esos debates y donde se nos pide que emitamos un juicio, sobre ellos y sobre nosotros mismos. Respecto a la cuestión de si el Quijote era Quijano o Quijano el Quijote, parece que Cervantes les dice a sus intérpretes actuales que, en cualquier caso, era una buena persona.

De manera que, con un último y amistoso guiño a sus atentos lectores, y a quienes los escuchan en torno a los agonizantes rescoldos del fuego de la venta, ya clavados a sus bancos, sin hacer caso al quejumbroso ventero, que les pide que se retiren, Cervantes pone fin a su relato. Hace que el cura le pida al escribano que para la posteridad deje dicho, por si algún futuro Avellaneda intentara resucitarlo, que «Alonso Quijano el Bueno, llamado comúnmente don Quijote de la Mancha, había pasado desta presente vida y muerto naturalmente».[381] Después, para que no falte de nada, Cervantes añade algo que garantice que él y solo él sea siempre considerado autor del Quijote, aunque no menciona su nombre, sino otro: el del ficticio historiador arábigo Cide Hamete Benengeli, cuya oda a su propia pluma pone fin al libro: «Para mí sola [empresa] nació don Quijote y yo para él; él supo obrar y yo escribir; solos los dos somos para en uno…».[382] De manera que, si usted, querido lector, quiere creer que, como el autor escribe por último, «no ha sido otro mi deseo que poner en aborrecimiento de los hombres las fingidas y disparatadas historias de los libros de caballerías»,[383] créaselo, ¡no faltaba más! Después de todo, es el mismo Cide Hamete quien se lo ha dicho, y él siempre dice la verdad.[384]

En su juventud, Cervantes se tragó las doctrinas religiosas y políticas del momento. Se batió para defender su honor, arriesgó la vida por su patria, pasó muchos años en cautiverio y regresó lleno de esperanza en tener una vejez cómoda y honorable. Esa esperanza se hizo añicos cuando descubrió que, para su sociedad y su gobierno, no era mucho más que un anciano impedido del que preferían librarse antes que recompensarlo. Sus primeras incursiones en la prosa y el teatro revelaron destellos de genio literario y de capacidad crítica, pero el verdadero genio que hoy reconocemos solo cobró vida, podríamos decir que Cervantes fue realmente Cervantes, cuando fue pasando la existencia y sus esperanzas y planes quedaron en nada.

En la década que medió entre la publicación del Quijote y la muerte de su autor en 1616, en sus novelas –cortas o largas–, en un remedo de poema épico y en una serie de comedias y entremeses, más publicados ambos que representados, Cervantes forzó los límites de todos los géneros literarios, parodiando de paso consolidadas formas y convenciones. Provisto de un estilo en el que había amalgamado todo lo aprendido en su años de guerra, en el teatro, en sus viajes y en los bajos fondos de España, Italia y Argel, su reacción ante la desesperación que le ocasionaba no alcanzar sus expectativas fue el ingenio de su ficción, tan cáustica como generosa, que convirtió el mundo y todas sus falsas promesas en un lienzo en el que desplegar una prosa recién descubierta, y que insufló a sus personajes una hondura emocional y una realidad nunca vistas hasta entonces.

Las palabras que ese hombre agonizante, que yacía con las piernas hinchadas por la hidropesía, había escrito en su dedicatoria al conde de Lemos, ese mecenas que tanto había anhelado tener y que tan tarde encontró, iban totalmente en serio. Su escritura no trasmitía ni incoherencias ni un imperturbable retrato de la realidad, sino que, en un crescendo de personajes cada vez más intensos, capaces de conectar con los lectores salvando simas culturales y temporales, puso de manifiesto esa batalla a muerte que, dolorosamente trágica pero punzantemente divertida, libran la realidad y nuestro inmortal deseo de trascenderla.

Agradecimientos

Este libro no habría sido posible sin muchos profesores, colegas y estudiantes de disciplinas relacionadas con la literatura y la historia españolas del Siglo de Oro, la literatura española y la literatura comparada, tanto anteriores a mí como otros que continúan produciendo apasionantes y absorbentes investigaciones. En la bibliografía aparecen más expertos de los que aquí puedo mencionar para expresarles mi agradecimiento, pero entre aquellos con los que he mantenido un contacto personal, los que han respondido a las entradas de mi blog, los que han leído y comentado el manuscrito, o quienes se han dirigido a mí en clases y conferencias figuran Ellen Anderson, Marina Brownlee, Susan Byrne, David Castillo, Moisés Castillo, Bob Davidson, Edward Friedman, Charles Ganelin, Francisco Gómez Martos, Eduardo González, Hans Ulrich Gumbrecht, Carlos Gutiérrez, Richard Kagan, Alison Maginn, Carmen Moreno-Nuño, Bradley Nelson, Gabriel Paquette, Andrés Pérez-Simón, Harry Sieber, Nicholas Spadaccini y Diana de Armas Wilson. Estoy especialmente agradecido a Troy Tower por su pericia en la corrección de pruebas y, en este sentido, mi querida amiga María Antonia Garcés merece una mención especial por su exhaustiva lectura del manuscrito, que detectó múltiples errores y proporcionó comentarios de incalculable valor. A Lauren Schnaper y James Carleton les ofrezco mi más sentido agradecimiento por regalarme una hermosa edición decimonónica del Quijote en inglés, un agradecimiento que hago extensible a John O'Neill por obsequiarme con las ediciones facsímiles de 1605 y 1615. También estoy profundamente agradecido a mis agentes, Michael Carlisle y Lauren Smythe, así como a mi editor británico, Bill Swainson, por su entusiasmo, su apoyo y sus sugerentes comentarios. Mi editor estadounidense, Anton Mueller, supervisó la transformación que sufrió el manuscrito a lo largo de tres revisiones: sin su paciente lectura y sus incisivos comentarios este libro habría sido muy diferente y mucho peor. A Paul Espinosa y Earle Havens, de la Biblioteca George Peabody y de las Colecciones Especiales de las Bibliotecas Sheridan de la Universidad Johns Hopkins, les agradezco sus extraordinarios conocimientos y su

ayuda para acceder a los grandes tesoros literarios que guardamos en Baltimore. Para terminar, mi principal agradecimiento va dirigido a Bernadette Wegenstein, mi esposa, colaboradora y compañera en todos los desafíos vitales, que se leyó e hizo numerosos comentarios a innumerables versiones de estas páginas, y que me apoyó también de múltiples maneras desde el inicio del libro hasta su finalización.

A todos esos amigos y expertos, y a todos aquellos que me antecedieron y cuyas apreciaciones e investigaciones posibilitaron que este libro cobrara forma, les ofrezco mi más sentido agradecimiento, aunque soy yo el único responsable de cualquier error o malinterpretación que haya podido cometer durante todo este proceso.

Una aclaración sobre las fuentes

La bibliografía sobre Cervantes es ingente y resulta absolutamente inabarcable para un solo individuo. En consecuencia, las obras que figuran en la bibliografía constituyen un grupo muy selecto, que responde a lo que yo he considerado más importante y útil para esta empresa. Biografías también hay muchas, y van desde las escritas en el primer siglo posterior a la muerte de Cervantes hasta las más recientes, las de la presente centuria. Con este libro no pretendo descubrir nada nuevo sobre la vida del escritor, ni tampoco puedo evaluar la fiabilidad de ciertas especulaciones sobre episodios de su vida. No es esta una biografía tradicional, ya que no pretendo volver a contar la vida de un gran hombre, sino que utilizo la historia de su existencia, tal como la conocemos, para intentar dilucidar cuál fue su aportación a la historia cultural e intelectual, y cómo llegó a ser él quien hizo esa aportación. En consecuencia, he utilizado las fuentes biográficas de manera acumulativa. Al describir un periodo o conjunto de episodios de su vida, intento limitarme a lo que la mayoría de los expertos considera probable y dejo de lado todo aquello que exigiría entrar en demasiadas especulaciones. En cada uno de los casos he consultado todas las fuentes biográficas que aquí figuran, eligiendo aquello en lo que coinciden la mayoría. Esta es la razón de que solo cite fuentes biográficas cuando considero que una determinada fuente me ha resultado especialmente informativa o cuando cito directamente de ese texto.

Como no pretendo aportar nada nuevo al conocimiento de la vida de Cervantes, el lector debe presuponer que todos los datos relativos a la misma proceden de uno o de varios de los libros escritos por Astrana Marín, Byron, Canavaggio, McCrory o McKendrick. Sirva lo siguiente como orientación general sobre esas fuentes: Astrana Marín es exhaustivo, pero también muy especulativo y hagiográfico; la obra de Byron, pormenorizada y de estilo literario, contiene también una buena dosis de especulación; la de Canavaggio corrige en buena medida los excesos de biógrafos anteriores; la de McCrory, concisa y contenida, coincide bastante

con Canavaggio, pero es más selectiva, y la de McKendrick, publicada antes que la de Canavaggio, es la proclama de un profesor de literatura de Cambridge, magníficamente escrita, pero que, en general, constituye una descarga de forzada argumentación en pro de una interpretación de la valía literaria de Cervantes que a mí me parece muy limitada. Las demás obras a las que me remito aparecen en las notas con el apellido del autor y con todos sus datos en la bibliografía.

Para la versión inglesa del Quijote decidí partir de la hermosa traducción realizada en 2003 por Edith Grossman, en parte para que quienes no pueden disfrutar del original castellano pudieran encontrar fácilmente los pasajes que comento. Esas citas remiten al texto mediante las letras DQ [Don Quijote], seguidas del número de página correspondiente. En otros casos, cuando las he considerado de suficiente calidad, he elegido traducciones publicadas, contrastándolas con el original castellano, o he traducido yo mismo los textos si las traducciones disponibles me parecían anticuadas, imprecisas o deficientes por otro motivo. Las notas remiten a la edición citada, y los datos completos, tanto de las traducciones como de los originales, se encuentran en la bibliografía.

Bibliografía

Aldrete, Bernardo: Varias antigüedades de España, África y Otras Provincias, Juan Hafrey, Amberes, 1614.

Alemán, Mateo: Guzmán de Alfarache II, edición y notas de Samuel Gili y Gaya, Espasa-Calpe, Madrid, 1963.

Allen, John J.: Don Quixote: Hero or Fool, University of Florida Press, Gainesville, 1969.

Alpern, Hymen: Diez comedias del Siglo de Oro: an Annotated Omnibus of Ten Complete Plays by the Most Representative Spanish Dramatists of the Golden Age, 2.ª ed., Harper & Row, Nueva York, 1968.

Alter, Robert: Partial Magic: The Novel as Self-Conscious Genre, University of California Press, Berkeley, 1975.

Althusser, Louis: Lenin and Philosophy and Other Essays, trad. de Ben Brewster, Monthly Review Press, Nueva York, 2001.

Altmann, Werner: «Schiller und Cervantes», Dialnet, s. p., s. d., consultado el 21 de junio de 2013, en dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2881767.pdf.

Anderson, Benedict R. O.: Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism, ed. rev. y ampliada, Verso, Londres, 1991.

Anderson, Ellen M.: «Dreaming a True Story: The Disenchantment of the Hero in Don Quixote, Part 2», en Essays on Life Writing: From Genre to Critical Practice, ed. Marlene Kadar, University of Toronto Press, Toronto, 1992, pp. 171-189.

Ardilla, J. A. G., ed.: The Cervantean Heritage: Reception and Influence of Cervantes in Britain, Legenda, Leeds, 2009.

Aristotle: Poetics, trad. de S. H. Butcher, Hill and Wang, Nueva York, 1961 [ed. cast.: Aristóteles, Poética, Gredos, Madrid, ed. de Valentín García Yebra].

Armstrong-Roche, Michael: Cervantes's Epic Novel: Empire, Religion, and the Dream Life of Heroes in Persiles, University of Toronto Press, Toronto, 2009.

Astrana Marín, Luis: Vida ejemplar y heroica de Miguel de Cervantes Saavedra, 7 vols., Reus, Madrid, 1948-1958.

Auerbach, Erich: Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, Princeton University Press, Princeton, 1953 [ed. cast.: Mímesis: la representación de la realidad en la literatura occidental, Fondo de Cultura Económica, México, 1983].

Austin, J. L.: How to Do Things With Words, Harvard University Press, Cambridge, 1962 [ed. cast.: Cómo hacer cosas con palabras: palabras y acciones, Paidós, Barcelona, 1988].

Baena, Julio: El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1996.

Baena, Julio: «Los naipes de Rincon(et)es cortad(ill)os: hacia una lectura marginal de las Novelas ejemplares», en Julio Baena, ed. Novelas ejemplares: las grietas de la ejemplaridad, Juan de la Cuesta, Madrid, 2008, pp. 111-126.

Bakhtin, M. M.: The Dialogic Imagination: Four Essays, ed. y trad. de Michael Holquist, University of Texas Press, Austin, 1981.

Baretti, Joseph: Tolondron: Speeches to John Bowle about his Edition of Don Quixote, Together with Some Account of Spanish Literature, R. Faulder, Londres, 1786.

Bergel, Lienhard: «Cervantes in Germany», en Cervantes Across the Ages, eds. Ángel Flores y M. J. Bernadete, Dryden Press, Nueva York, 1947.

Bernabé Pons, Luis F.: Los moriscos. Conflicto, expulsión y diáspora, La Catarata, Madrid, 2009.

Bernstein, J. M.: The Philosophy of the Novel, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1984.

Bertrand, Jean-Jacques Achilles: Cervantes et le Romantisme Allemand, Félix Alcan, París, 1914.

Bethencourt, Francisco: The Inquisition: A Global History, 1478-1834, Cambridge University Press, Cambridge, 2009 [ed. cast.: La inquisición en la época moderna: España, Portugal e Italia, siglos xv-xix, Akal, Madrid, 1997].

Bicheno, Hugh: Crescent and Cross: The Battle of Lepanto, 1571, Phoenix, Londres, 2005 [ed. cast.: La batalla de Lepanto, 1571, Ariel, Barcelona, 2005].

Bloch, R. Howard: Medieval French Literature and Law, University of California Press, Berkeley, 1977.

Bloom, Harold: «Introduction: Don Quixote, Sancho Panza, and Miguel de Cervantes Saavedra», en Don Quixote, trad. de Edith Grossman, Ecco, Nueva York, 2003.

Bloom, Harold: Shakespeare: The Invention of the Human, Riverhead, Nueva York, 1999 [ed. cast.: Shakespeare: la invención de lo humano, Anagrama, Barcelona, 2002].

Bloom, Harold: The Western Canon: The Books and School of the Ages, Harcourt Brace, Nueva York, 1994 [ed. cast.: El canon occidental: la escuela y los libros de todas las épocas, Anagrama, Barcelona, 1995].

Boccaccio, Giovanni: Decameron, Giulio Einaudi, Turín, 1992 [ed. cast.: El Decamerón, Alianza Editorial, Madrid, 1987, trad. de Esther Benítez].

Boccaccio, Giovanni: Boccaccio on poetry; Being the Preface and the Fourteenth and Fifteenth Books of Boccaccio's Genealogia Deorum Gentilium in an English Version with Introductory Essay and Commentary, ed. y trad. de Charles Grosvenor Osgood, Liberal Arts Press, Nueva York, 1956.

Borges, Jorge Luis: Obras completas, vol. I, Emecé, Buenos Aires,

1996.

Botero, Giovanni: The Reason of State; The Greatness of Cities, trad. de P. J. Waley, Routledge, Londres, 1956 [ed. cast.: Razón de Estado, con tres libros de la grandeza de las ciudades, Pedro de Ossete y Antonio Cuello, Valladolid, 1605].

Bouza Álvarez, Fernando J.: Communication, Knowledge, and Memory in Early Modern Spain, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2004.

Bouza Álvarez, Fernando J.: Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro, Marcial Pons, Historia, Madrid, 2001.

Bouza Álvarez, Fernando J.: «Dásele licencia y privilegio». Don Quijote y la aprobación de libros en el Siglo de Oro, Akal, Madrid, 2012.

Branca, Vittore: Giovanni Boccaccio, Profilo Biografico, Sansoni Editori, Florencia, 1977.

Braudel, Fernand: The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II, Harper & Row, Nueva York, 1972 [ed. cast.: El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, 2 vols., Fondo de Cultura Económica, México, 1980].

Bruner, Jerome: Actual Minds, Possible Worlds, Harvard University Press, Cambridge, 1986 [ed. cast.: Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia, Gedisa, Barcelona, 1988].

Byrne, Susan: Law and History in Cervantes's Don Quixote, University of Toronto Press, Toronto, 2012.

Byron, William: Cervantes: A Biography, Paragon, Nueva York, 1988.

Calderón de la Barca, Pedro: El alcalde de Zalamea, ed. de Gabriel Mas. Cátedra, Madrid, 2008.

Canavaggio, Jean: Cervantes, trad. de J. R. Jones, W. W. Norton, Nueva York, 1990.

Canavaggio, Jean: Cervantes Dramaturge: un théâtre a naître, Presses Universitaires de France, París, 1977 [ed. cast.: Cervantes, Espasa-Calpe, Madrid, 1987].

Canavaggio, Jean: Cervantes, entre vida y creación, Biblioteca de Estudios Cervantinos, Alcalá de Henares, 2000.

Carrasco, Rafael: Deportados en nombre de Dios, Destino, Barcelona, 2009.

Casalduero, Joaquín: Forma y sentido del teatro de Cervantes, Aguilar, Madrid, 1951.

Cascardi, Anthony J.: «Cervantes and Descartes on the Dream Argument», Cervantes 4, n.º 2 (1984), pp. 109-122.

Cascardi, Anthony J.: Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics, University of Toronto Press, Toronto, 2012.

Cascardi, Anthony J.: «Cervantes's Exemplary Subjects», en Cervantes's Exemplary Novels and the Adventure of Writing, ed. de Michael Nerlich y Nicholas Spadaccini, The Prisma Institute, Santa Fe, NM, 1989, pp. 49-72.

Castillo, David R.: (A)wry Views: Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque, Purdue University Press, West Lafayette, IN, 2001.

Castillo, David R.: Baroque Horrors: Roots of the Fantastic in the Age of Curiosities, University of Michigan Press, Ann Arbor, 2010.

Castillo, David R.: «Don Quixote and Political Satire: Cervantine Lessons from Sacha Baron Cohen and Stephen Colbert», en James Parr y Lisa Vollendorf, eds.: Approaches to Teaching Don Quixote, MLA, Nueva York, 2014.

Castillo, David R.: «Julio Baena. El círculo y la flecha: principio y fin, triunfo y fracaso del Persiles», University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1996, 165 pp. Revista Cervantes, 17, n.º 2, otoño 1997, s. p., consultado el 25 de junio de 2013, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/cervantes-bulletin-of-the-cervantes-society-of-america--48/html/02790320-82b2-11df-acc7-002185ce6064_29.html.

Castillo, David R.: «The Literary Classic in Today's Classroom: Don Quixote and Road Movies», Hispanic Literature and the Question of a Liberal Education, Hispanic Issues Online 8 (2011), pp. 26-41, en http://hispanicissues.umn.edu/assets/doc/02_castillo-hlqle.pdf.

Castillo, David y William Egginton: «All the King's Subjects: Honor in Early Modernity», Romance Language Annual 6 (1995), pp. 422-427.

Castillo, David y William Egginton: «The Perspectival Imaginary and the Symbolization of Power in Early Modern Europe», Indiana Journal of Hispanic Literatures 8 (1997), pp. 75-94.

Castillo, Julián del: Historia de los reyes godos que vinieron de la Scythia de Europa contra el Imperio Romano, y a España: con sucession dellos, hasta los catolicos reyes Don Fernando y Doña Isabela, Luis Sánchez. Madrid, 1624.

Castillo, Moisés R.: Indios en escena: La representación del amerindio en el teatro del Siglo de Oro, Perdue University Press, West Lafayette, IN, 2009.

Castro, Américo.: El pensamiento de Cervantes, Editorial Hernando, Madrid, 1925.

Celenza, Christopher: Machiavelli: A Portrait, Harvard University Press, Cambridge, MA, 2014.

Cercas, Javier: Anatomy of a Moment, trad. de Anne McLean, Bloomsbury, Londres, 2011 [ed. cast.: Anatomía de un instante, Mondadori, Barcelona, 2009].

Cervantes Saavedra, Miguel de: Don Quixote, trad. de Edith Grossman, Ecco, Nueva York, 2003.

Cervantes Saavedra, Miguel de: El Ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha, ed. de John Jay Allen, Cátedra, Madrid, 1994.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Entremeses, ed. de Nicholas Spadaccini. Cátedra, Madrid, 1982.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Información de Miguel de Cervantes

de lo que ha servido a S. M. y de lo que ha hecho estando captivo en Argel: documentos, ed. Pedro Lanzas, J. Esteban, Madrid, 1981.

Cervantes Saavedra, Miguel de: «La entretenida», ed. de John O'Neill, s. p., s. d., consultado el 17 de mayo de 2013, en http://entretenida.outofthewings.org/index.html.

Cervantes Saavedra, Miguel de: La Galatea, ed. de Francisco Estrada, 2.ª ed., Cátedra, Madrid, 1999.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Los trabajos de Persiles y Sigismunda, ed. de Carlos Muñoz, Cátedra, Madrid, 1997.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Novelas ejemplares, ed. de Harry Sieber, Cátedra, Madrid, 1990.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Obras completas de Miguel de Cervantes, vols. 1-3, Turner, Madrid, 1993.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Obras de Cervantes, Gaspar y Roig, Madrid, 1866.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Persiles and Sigismunda, A Celebrated Novel Intermixed with a Great Variety of Delightful Histories and Entertaining Adventures Written in Spanish by Michael De Cervantes Saavedra, Author of Don Quixote, C. Ward and R. Chandler, Londres, 1741.

Cervantes Saavedra, Miguel de: The Trials of Persiles and Sigismunda: A Northern Story, trad. de Cecilia Richmond Weller y Clark A. Colahan, University of California Press, Berkeley, 1989.

Cervantes Saavedra, Miguel de: Viaje del Parnaso, ed. de Miguel Herrero García, Instituto Miguel de Cervantes, Madrid, 1983.

Chartier, Roger: Cardenio Between Cervantes and Shakespeare: The Story of a Lost Play, trad. de Janet Lloyd, Polity Press, Cambridge, 2013.

Childers, William: Transnational Cervantes, University of Toronto Press, Toronto, 2006.

Close, Anthony J.: Cervantes: Don Quixote, Cambridge University Press, Cambridge, RU, 1990.

Close, Anthony J.: The Romantic Approach to «Don Quixote», Cambridge University Press, Cambridge, RU, 1978.

Coleridge, Samuel Taylor: Samuel Taylor Coleridge, ed. H. J. Jackson, Oxford University Press, Oxford, 1985.

Corominas, Joan: Breve diccionario etimológico de la lengua castellana, Gredos, Madrid, 1998.

Costa Lima, Luiz: Control of the Imaginary: Reason and Imagination in Modern Times, University of Minnesota Press, Minéapolis, 1988.

Costa Lima, Luiz: The Dark Side of Reason: Fictionality and Power, Stanford University Press, Stanford, CA, 1992.

Crooks, Esther J.: The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1931.

Davis, Robert C.: Christian Slaves, Muslim Masters: White Slavery in the Mediterranean, the Barbary Coast, and Italy, 1500-1800, Palgrave MacMillan, Nueva York, 2004.

Descartes, René: Meditations on First Philosophy, 4.ª ed., trad. de Donald Cress, Hackett, Nueva York, 1998 [ed. cast.: Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas, Alfaguara, Madrid, 1977, trad. de Vidal Peña].

Díez Borque, José María: El teatro en el siglo xvii, Taurus, Madrid, 1988.

Díez Borque, José María: Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega, A. Bosch, Barcelona, 1978.

Dowd, Maureen: «The Oscar for Best Fabrication», New York Times, 16 de febrero de 2013, s. p., consultado el 5 de junio de 2013, en http://www.nytimes.com/2013/02/17/opinion/sunday/dowd-the-oscar-for-best-fabrication.html?_r=0.

Eco, Umberto: «C'era una volta Churchill», L'Espresso, s. p., s. d., consultado el 16 de abril de 2013, en http://espresso.repubblica.it/dettaglio/cera-una-volta-churchill/2007409//1.

Egginton, William: «Affective Disorder», Diacritics 40, n.º 2 (2012 [apareció en 2013]), pp. 24-43.

Egginton, William: «Cervantes, Romantic Irony, and the Making of Reality», MLN 117, n.º 5 (2002), pp. 1040-1068.

Egginton, William: How the World Became a Stage Presence, Theatricality, and The Question of Modernity, NY, State University of Nueva York Press, Albany, 2003.

Elliott, John Huxtable: Imperial Spain, Penguin Books, Londres, 2002 [ed. cast.: La España imperial, 1469-1716, 7.ª reimpresión, ed. rev., Vicens-Vives, Barcelona, 2005].

Erasmus, Desiderius: The Praise of Folly, Yale University Press, New Haven, 1979 [ed. cast.: Erasmo de Rotterdam, Elogio de la locura, Unidad Editorial, Madrid, 1999].

Farrell, John: Paranoia and Modernity: Cervantes to Rousseau, Cornell University Press, Ithaca y Londres, 2006.

Fernández Albaladejo, Pablo: Fragmentos de monarquía: Trabajos de historia política, Alianza Editorial, Madrid, 1992.

Fernández de Avellaneda, Alonso: El ingenioso hidalgo Don Quijote de La Mancha, Biblioteca Nueva, Madrid, 2000.

Fernández-Santamaría, José A.: Razón de estado y política en el pensamiento español del barroco (1595-1640), Centro de Estudios Constitucionales, Madrid, 1986.

Ferrer-Chivite, Manuel: «Cervantes, Avellaneda y la Aprobación de Márquez Torres», AISO (1999), pp. 552-561. Consultado en el Centro Virtual Cervantes, 20 marzo de 2012: cvc.cervantes.es.

Fitzgerald, F. Scott: The Great Gatsby, Everyman's Library, Nueva York, 1991 [ed. cast.: El gran Gatsby, Alianza Editorial, Madrid, 2014].

Forcione, Alban K.: Cervantes and the Humanist Vision: A Study of Four Exemplary Novels, Princeton University Press, Princeton, 1982.

Forcione, Alban K.: Cervantes and the Mystery of Lawlessness: A Study of El casamiento engañoso and El coloquio de los perros, Princeton University Press, Princeton, 1984.

Forcione, Alban K.: Cervantes' Christian Romance: A Study of Persiles y Sigismunda, Princeton University Press, Princeton, 1972.

Forni, Pier Massimo: Adventures in Speech Rhetoric and Narration in Boccaccio's Decameron, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 1996.

Foucault, Michel: Discipline and Punish: The Birth of the Prison, Vintage Books, Nueva York, 1979 [ed. cast.: Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión, ed. rev. y corr., Biblioteca Nueva, Madrid, 2012].

Foucault, Michel: The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences, Pantheon Books, Nueva York, 1970 [ed. cast.: Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas, Siglo XXI Argentina, Buenos Aires, 1968].

Fox, Soledad: Flaubert and Don Quijote: The Influence of Cervantes on Madame Bovary, Sussex Academic Press, Brighton, 2008.

Frank, Thomas: What's the Matter with Kansas?: How Conservatives Won the Heart of America, Metropolitan Books, Nueva York, 2004.

Frankfurt, Harry G.: Demons, Dreamers, and Madmen; The Defense of Reason in Descartes's Meditations, Bobbs-Merrill, Indianápolis, 1970.

Franklin, Julian H.: Jean Bodin and the Rise of Absolutist Theory, Cambridge University Press, Cambridge, 1973.

Freud, Sigmund: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, ed. de James Strachey, Anna Freud, Carrie Lee Rothgeb y Angela Richards, 24 vols, Hogarth Press, Londres, 1953-1974.

Friedman, Edward H.: The Unifying Concept: Approaches to the Structure of Cervantes' Comedias, Spanish Literature Publications Co., York, SC,1981.

Frye, Northrop: The Anatomy of Criticism, Four Essays, Princeton University Press, Princeton, NJ, 1957 [ed. cast.: Anatomía de la crítica: cuatro ensayos, Monte Ávila, Caracas, 1977].

Fuchs, Barbara: «Beyond the Missing Cardenio: Anglo-Spanish Relations in Early Modern Drama», Journal of Medieval and Early Modern Studies 39, n.º 1 (2009), pp. 143-159.

Fuchs, Barbara: Passing for Spain: Cervantes and the Fictions of Identity, University of Illinois Press, Urbana, 2003.

Fuchs, Barbara: The Poetics of Piracy: Emulating Spain in English Literature, University of Pennsylvania Press, Filadelfia, 2013.

Galilei, Galileo: Dialogue Concerning the Two Chief World Systems, Ptolemaic and Copernican, ed. de Stillman Drake, Modern Library, Nueva York, 2001 [ed. cast.: Diálogo sobre los dos máximos sistemas del mundo ptolemaico y copernicano, Alianza Editorial, Madrid, 1995].

Garcés, María Antonia: Cervantes en Argel: Historia de un cautivo, Gredos, Madrid, 2005.

Garcés, María Antonia: Cervantes in Algiers: a Captive's Tale, , Vanderbilt University Press, Nashville, TN, 2002.

García Carcedo, Pilar: La Arcadia en el Quijote: Originalidad en el tratamiento de los seis episodios pastoriles, Beitia, Bilbao, 1996.

García Santo-Tomás, Enrique: Modernidad bajo sospecha. Salas Barbadillo y la cultura material del siglo xvii, Instituto de Lengua, Literatura y Antropología, Madrid, 2008.

Gardner, John: The Art of Fiction, Vintage, Nueva York, 1991 [ed. cast.: El arte de la ficción, Talleres de Escritura Creativa Fuentetaja, Madrid, 2001].

Gaylord, Mary: «The Language of Limits and the Limits of

Language: The Crisis of Poetry in La Galatea», MLN 97, n.º 2 (1982), pp. 254-271.

Gil Pujol, Javier: «Un rey, una fe, muchas naciones: patria y nación en la España de los siglos xvi y xvii», en La monarquía de las naciones: Patria, nación y naturaleza en la Monarquía de España, eds. Antonio Álvarez-Ossorio Alvariño y Bernardo J. García García, Fundación Carlos de Amberes, Madrid, 2004, pp. 39-76.

Gilman, Ernest B.: The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century, Yale University Press, New Haven, CT, 1978.

Girard, René: Deceit, Desire, and the Novel: Self and Other in Literary Structure, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976 [ed. cast.: Mentira romántica y verdad novelesca, Anagrama, Barcelona, 1985].

Goffman, Erving: Frame Analysis, Harvard University Press, Cambridge, 1974 [ed. cast.: Frame Analysis: Los marcos de la experiencia, CIS, Madrid, 2006].

González, Echevarría, Roberto: Love and the Law in Cervantes, Yale University Press, New Haven, 2005 [ed. cast.: Amor y ley en Cervantes, Gredos, Madrid, 2008].

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis: «El erasmismo en España: la utopía de una Edad de Oro», en Erasmo en España: la recepción del humanismo en el primer renacimiento español, Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior, Salamanca, 2003, pp. 96-111.

Gonzalo Sánchez-Molero, José Luis: «La “Epístola a Mateo Vázquez” redescubierta y reivindicada». Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America, 27, n.º 2 (2007), pp. 181-211.

Grafton, Anthony, Glenn Most, y Salvatore Settis: The Classical Tradition, Harvard University Press, Cambridge, 2010.

Greenblatt, Stephen: The Swerve: How the World Became Modern, W. W. Norton, Nueva York, 2011.

Griffin, Clive: Oficiales de imprenta, herejía e inquisición en la

España del siglo xvi, Ollero y Ramos, Madrid, 2009.

Guevara, Antonio de: «Menosprecio de corte y alabanza de aldea (1539)», Proyecto Filosofía en español / www.filosofia.org., s. p, s. d., consultado el 3 de junio de 2013, en http://www.filosofia.org/cla/gue/gueca.htm.

Gumbrecht, Hans Ulrich: Eine Geschichte der Spanischen Literatur, Suhrkamp Verlag, Frankfurt, 1990.

Harvey, L. P.: Muslims in Spain: 1500-1614, University of Chicago Press, Chicago, 2005.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Vorlesungen über die Ästhetik, Reclam, Stuttgart, 1971.

Heidegger, Martin: The Question Concerning Technology, and Other Essays, Harper & Row, Nueva York, 1977 [ed. cast.: Caminos del bosque, Alianza Editorial, Madrid, 1996, trad. de Helena Cortés y Arturo Leyte, disponible en https://goo.gl/JcWwRq].

Hermenegildo, Alfredo: La "Numancia" de Cervantes, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1976.

Hobbes, Thomas: Leviathan, Parts One and Two, Liberal Arts Press, Nueva York, 1958 [ed. cast.: Leviatán: la materia, forma y poder de un estado eclesiástico y civil, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995].

Hopkins, Jasper: Nicholas of Cusa. On Learned Ignorance: A Translation and an Appraisal of De docta ignorantia, A. J. Benning Press, Minéapolis, 1981.

Horace: Satires, Epistles, and Ars Poetica, ed. de W. Brownrigg Smith, Londres, 1878 [ed. cast.: Horacio Flaco, Quinto, Sátiras, Epístolas; Arte Poética, Cátedra, Madrid, 1996].

Huebener, Theodore: «Goethe and Cervantes», Hispania 33, n.º 2 (1950), pp. 113-115.

Hutchins, Robert Maynard: Machiavelli/Hobbes, vol. 23 de Great Books of the Western World, Encyclopedia Britannica, Chicago, 1952.

Index librorum prohibitorum, ed. de Antonio de Sotomaior, Madrid, 1667.

Iser, Wolfgang: The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1993.

Javitch, Daniel: Proclaiming a Classic: The Canonization of the "Orlando Furioso", Princeton University Press, Princeton, 1991.

Johnson, Carroll B.: Cervantes and the Material World, University of Illinois Press, Urbana, 2000.

Johnson, Carroll B.: Don Quixote: The Quest for Modern Fiction, reimp., Waveland Press, Long Grove, IL, 2000 [1990].

Jones, John: On Aristotle and Greek Tragedy, Oxford University Press, Nueva York, 1962.

Kagan, Richard L.: Clio and the Crown: The Politics of History in Medieval and Early Modern Spain, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 2009 [ed. cast.: Los cronistas y la corona: la política de la historia en España en las edades Media y Moderna, Marcial Pons, Madrid, 2010].

Kagan, Richard L.: Lawsuits and Litigants in Castile, 1500-1700, University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1981 [ed. cast.: Pleitos y pleiteantes en Castilla, Consejería de Cultura y Turismo, Junta de Castilla y León, Valladolid, 1991].

Kahn, Aaron M.: The Ambivalence of Imperial Discourse: Cervantes's La Numancia Within the «Lost Generation» of Spanish Drama (1570-90), Peter Lang, Oxford, 2008.

Kamen, Henry: Empire: How Spain Became a World Power, 1492-1763, Harper Collins, Nueva York, 2003 [ed. cast.: Imperio: La forja de España como potencia mundial, Suma de Letras, Madrid, 2004].

Kamen, Henry: The Spanish Inquisition: A Historical Revision, Yale University Press, New Haven, 1965 [ed. cast.: La inquisición española, nueva ed., Crítica, Barcelona, 1992].

Keen, Suzanne: Empathy and the Novel, Oxford University Press, Oxford, 2007.

Kidd, David Comer y Emanuele Castano: «Reading Literary Fiction Improves Theory of Mind», Science, 3 de ocubre de 2013, vol. 342, n.º 6156, pp. 377-380, consultado el 17 de abril de 2015, en http://www.sciencemag.org/content/34 2/6156/377.full.

Knausgaard, Karl Ove: «I Am Someone, Look at Me», T, the New York Times Style Magazine, 15 de junio de 2014, pp. 94-97.

Landy, Joshua: How to Do Things with Fictions, Oxford University Press, Nueva York, 2012.

Ledoux, Joseph: The Emotional Brain: The Mysterious Underpinnings of Emotional Life, Simon & Schuster, Nueva York, 1996 [ed. cast.: El cerebro emocional, Planeta, Barcelona, 1999].

Leibniz, G. W.: New Essays on Human Understanding, trad. y ed. de Peter Remnant y Jonathan Bennett, Cambridge University Press, Cambridge, 1982 [ed. cast.: Nuevos ensayos sobre el entendimiento humano, Alianza Editorial, Madrid, 1992].

Levin, Harry: The Myth of the Golden Age in the Renaissance, Indiana University Press, Bloomington, 1969.

López de Hoyos, Juan: Real aparato, y suntuoso recibimiento con que Madrid (como casa y morada de su M.) rescibió a la serenísima reyna D. Ana de A., ABACO, Madrid, 1976.

López Estrada, Francisco: Los libros de pastores en la literatura española, Gredos, Madrid, 1974.

López Pinciano, Alonso: Philosophia Antigua Poética, Instituto Cervantes, Madrid, 1953.

Lukács, Georg: The Theory of the Novel, trad. de Anna Bostock, MIT Press, Cambridge, 1973 [ed. cast.: Teoría de la novela, Debolsillo, Barcelona, 2016].

Lussky, Alfred Edwin: Tieck's Romantic Irony: With Special Emphasis Upon the Influence of Cervantes, Sterne, and Goethe,

University of North Carolina Press, Chapel Hill, 1932.

Mancing, Howard: The Cervantes Encyclopedia: A-K, Greenwood Press, Westport, CT, 2003.

Maravall, José Antonio: Culture of the Baroque: Analysis of a Historical Structure, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1986 [ed. cast.: La cultura del Barroco: Análisis de una estructura histórica, Ariel, Barcelona, 1975].

Maravall, José Antonio: Poder, honor y élites en el siglo xvii, 1.ª ed., Siglo Veintiuno de España, Madrid, 1979.

Maravall, José Antonio: Teatro y literatura en la sociedad barroca, Seminarios y Ediciones, Madrid, 1972.

Maravall, José Antonio: Velázquez y el espíritu de la modernidad, Alianza Editorial, Madrid, 1987.

Márquez Villanueva, Francisco: «Menosprecio de corte y alabanza de aldea» (Valladolid, 1539) y el tema áulico en la obra de Fray Antonio de Guevara, Universidad de Cantabria, Santander, 1998.

Maslin Nir, Sarah: «Colbert's Super-Pac Raises More than $1 Million», 31 de enero de 2012, s. p., consultado el 17 de junio de 2013, en http://thecaucus.blogs.nytimes.com/2012/01/31/colberts-super-pac-raises-more-than-1-million-dollars.

McCrory, Donald: No Ordinary Man: The Life and Times of Miguel de Cervantes, P. Owen, Londres, 2002.

McKendrick, Melveena: Cervantes, Little, Brown, Boston, 1980 [ed. cast.: Cervantes, Salvat, Barcelona, 1986].

Montemayor, Jorge de: Los siete libros de la Diana, ed. de Francisco López Estrada, Espasa-Calpe, Madrid, 1993.

Montemayor, Jorge de: The Diana, trad. y ed. de RoseAnna M. Mueller. E. Mellen Press, Lewiston, NY, 1989.

Moore, Steven: The Novel: An Alternative History. 1600-1800, Bloomsbury, Nueva York/Londres, 2013.

Nabokov, Vladimir: Lectures on Don Quixote, ed. de Fredson Bowers, Harcourt Brace Jovanovich, San Diego, 1983 [ed. cast.: Curso sobre el «Quijote», Ediciones B, Barcelona, 1997].

Nadler, Steven: «Descartes et Cervantes: le malin gènie et la folie de Don Quichotte», Laval Theologique et Philosophique 53, n.º 3 (1997), pp. 605-616.

Nalle, Sara T.: «Literacy and Culture in Early Modern Castile», Past and Present 125 (1989), pp. 65-96.

North, John David: The Ambassadors' Secret: Holbein and the World of the Renaissance, ed. rev., Hambledon and London, Nueva York, 2004.

Nussbaum, Martha: Cultivating Humanity, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1998 [ed. cast.: El cultivo de la humanidad: una defensa clásica de la reforma en la educación, Paidós, Barcelona, 2005].

O'Connor, Thomas: «Is the Spanish Comedia a Metatheater?», Hispanic Review 43 (1975), pp. 275-289.

Orgel, Stephen: Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Orgel, Stephen, y Roy C. Strong: Inigo Jones, the Theatre of the Stuart Court: Including the Complete Designs for Productions at Court for the Most Part in the Collection of the Duke of Devonshire Together with Their Texts and Historical Documentation, Sotheby Parke Bernet, Londres, 1973.

Orr, H. Allen: «Awaiting a New Darwin», New York Review of Books, 7 de febrero de 2013, s. p, consultado el 17 de junio de 2013, en http://www.nybooks.com/articles/archives/2013/feb/07/awaiting-new-darwin/?pagination=false.

Ortega y Gasset, José: Meditaciones del Quijote, Publicaciones de la Residencia de Estudiantes, Madrid, 1914.

Panofsky, Erwin: The Life and Art of Albrecht Dürer, Princeton

University Press, Princeton, 1955 [ed. cast.: Vida y arte de Alberto Durero, Alianza Editorial, Madrid, 2005, trad. de María Luisa Balseiro].

Panofsky, Erwin: Perspective as Symbolic Form, Zone Books, Nueva York, 1991 [ed. cast.: La perspectiva como «forma simbólica», Tusquets, Barcelona, 2003].

Parker, Geoffrey: The Army of Flanders and the Spanish Road, 1567-1659; The Logistics of Spanish Victory and Defeat in the Low Countries' Wars, Cambridge University Press, Cambridge, 1972 [ed. cast.: El ejército de Flandes y el camino español: La logística de la victoria y la derrota en las guerras de los Países Bajos, Revista de Occidente, Madrid, 1976].

Parker, Geoffrey: Europe in Crisis, 1598-1648, 2.ª ed., Blackwell, Oxford, 2001 [ed. cast.: Europa en crisis, 1598-1648, Siglo XXI de España, 1981].

Parr, James, y Lisa Vollendorf: «Introduction». Approaches to Teaching Don Quixote, MLA, Nueva York, 2014, pp. 1-32.

Pascal, Blaise: «Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets», s. p., s. d., consultado el 8 de junio de 2013, en www.ub.uni-freiburg.de/fileadmin/ub/referate/04/pascal/pensees.pdf [ed. cast.: Pensamientos sobre la religión y otros asuntos, Losada, Buenos Aires, 2003].

Payne, Mark: Theocritus and the Invention of Fiction, Cambridge University Press, Cambridge, 2007.

Peterson, Mark A.: Galileo's Muse: Renaissance Mathematics and the Arts, Harvard University Press, Cambridge, MA,2011.

Picón, V., A. Cascón, P. Flores, C. Gallardo, A. Sierra, y E. Torrego: «Introducción», Teatro escolar latino del siglo xvi; la obra de Pedro Pablo de Acevedo, Ediciones Clásicas-UAM Ediciones, Madrid, 1997, p. iv.

Plato: Complete Works, ed. John M. Cooper, Hackett Publishing, Indianápolis, 1997 [ed. cast.: Platón, Obras completas, Aguilar,

Madrid, 1977].

Ponce Hegenauer, Gabrielle Piedad: «Trissinian Tragedy, Cervantes, and La Numancia: Anonymous Traditions and Canonized Authors», MLN 126, n.º 4 (2011), pp. 709-737.

Popkin, Richard, H.: The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza, University of California Press, Berkeley, 1979.

Rabelais, François: Gargantua and Pantagruel, Penguin, Nueva York, 1955 [ed. cast.: Gargantúa y Pantagruel, Barcelona, Plaza y Janés, 1989].

Rabelais, François: Les cinq livres, Librairie Générale Française, París, 1994.

Radice, Mark A.: Opera in Context: Essays on Historical Staging from the Late Renaissance to the Time of Puccini, Amadeus Press, Portland, 1998.

Reed, Cory: «Cervantes and the Novelization of Drama», Cervantes 11, n.º 1 (1991), pp. 61-86.

Rico, Francisco: El texto del «Quijote»: Preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro, Ediciones Destino, Barcelona, 2005.

Rico, Francisco: The Spanish Picaresque Novel and the Point of View, trad. de Charles Davis con Harry Sieber, Cambridge University Press, Cambridge, 1969 [ed. cast.: La novela picaresca española y el punto de vista, ed. rev. y aumentada, Seix Barral, Barcelona, 1982].

Riley, E. C.: Cervantes's Theory of the Novel, Clarendon Press, Oxford, 1962 [ed. cast.: Teoría de la novela en Cervantes, Taurus, Madrid, 1972].

Riley, Patrick: «The General Will Before Rousseau», Political Theory 6, n.º 4 (1978), pp. 485-516.

Riquer, Martín de: Cervantes, Passamonte y Avellaneda, Sirmio, Barcelona, 1988.

Rivers, Elias L: Talking and Text: Essays on the Literature of Golden Age Spain, Juan de la Cuesta, Madrid, 2009.

Rodríguez, Juan Carlos: Teoría e historia de la producción ideológica. Las primeras literaturas burguesas, Akal Universitaria, Madrid, 1990.

Rodríguez de Montalvo, Garci: Amadís de Gaula, edición y anotación de Edwin B. Place, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto «Miguel de Cervantes», Madrid, 1959-1969.

Rodríguez Salgado, M. J.: «Christians, Civilized and Spanish: Multiple Identities in Sixteenth-Century Spain», Transactions of the Royal Historical Society, vol. 8, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, pp. 233-252.

Rorty, Amélie: «The Psychology of Aristotelian Tragedy», en Essays on Aristotle's Poetics, ed. de Amélie Oksenberg Rorty, Princeton University Press, Princeton, 1992, pp. 1-22.

Rowland, Ingrid D.: Giordano Bruno: Philosopher/Heretic, Farrar, Straus and Giroux, Nueva York, 2008 [ed. cast.: Giordano Bruno: filósofo y hereje, Planeta, Barcelona, 2010].

Rupp, Stephen: Heroic Forms: Cervantes and the Literature of War, University of Toronto Press, Toronto, 2014.

Russell, P. E.: Cervantes, Oxford University Press, Oxford, 1985.

Schlegel, Friedrich von: Kritische Schriften, ed. de Wolfdietrich Raschm, Carl Hansen Verlag, Múnich, 1964.

Schlegel, Friedrich von: Lectures on the History of Literature, Ancient and Modern, vols. 1 y 2, Dobson and Son, Filadelfia, 1818 [ed. cast.: Historia de la literatura antigua y moderna, Imp. de los SS. A. Pons y C.ª, Barcelona, 1843].

Schmidt, Rachel: Forms of Modernity: Don Quixote and Modern Theories of the Novel, University of Toronto Press, Toronto, 2011.

Schramm, Percy: Las insignias de realeza en la Edad Media española, Instituto de Estudios Políticos, Madrid, 1960.

Sevilla Arroyo, Florencio, y A. Rey Hazas: «Introducción», en Los baños de Argel, Cervantes, Obra completa, vol. 14, Alianza Editorial, Madrid, 1998.

Shakespeare, William: The Arden Shakespeare Complete Works, eds. Richard Proudfoot, Ann Thompson, y David Scott Kastan, Thomas Nelson, Walton-on-Thames, 1998.

Sieber, Harry: The Picaresque, Methuen, Londres, 1977.

Sieber, Harry: «The Romance of Chivalry in Spain», en Romance: Generic Transformation from Chrétien de Troyes to Cervantes, ed. de Kevin Brownlee, University Press of New England, Hanover, 1985, pp. 203-219.

Sosa, Antonio de: An Early Modern Dialogue with Islam: Antonio de Sosa's Topography of Algiers (1612), ed. de María Antonia Garcés, trad. de Diana de Armas Wilson, University of Notre Dame Press, Notre Dame, IN, 2011 [ed. cast.: Topografía e historia general de Argel, Sociedad de Bibliófilos Españoles, Madrid, 1927-1929].

Spadaccini, Nicholas: «Cervantes and the Question of Metafiction». Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies 2 (2005), s. p., consultado el 15 de marzo de 2013, en http://ejournals.library.vanderbilt.edu/ojs/index.php/lusohispanic/article/view/3176/1359.

Spadaccini, Nicholas: «Writing for Reading», en Ruth S. El Saffar, ed., Critical Essays on Cervantes, G.K. Hall, Boston, 1986, pp. 162-176.

Spadaccini, Nicholas, y Jenaro Talens: Through the Shattering Glass: Cervantes and the Self-Made World, University of Minnesota Press, Mineápolis, 1993.

Standage, Tom: Writing on the Wall: Social Media, the First 2000 Years, Bloomsbury, Nueva York, 2013.

Stephens, Walter: Demon Lovers: Witchcraft, Sex, and the Crisis of Belief, University of Chicago Press, Chicago, 2002.

Stoichita, Victor I.: The Self-Aware Image: An Insight into Early

Modern Meta-painting, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung, Niemeyer, Tubinga, 1977.

Suárez Figaredo, Enrique: Cervantes, Figueroa, y el crimen de Avellaneda, Ediciones Carena, Barcelona, 2004.

Surtz, Ronald: The Birth of Theater: Dramatic Convention in the Spanish Theater from Juan del Encina to Lope de Vega, Castalia, Madrid, 1979.

Suskind, Ron: «Faith, Certainty and the Presidency of George W. Bush», New York Times Magazine, 17 de octubre de 2004, consultado el 21 de junio de 2013, en http:// www.nytimes.com/2004/10/17/magazine/17BUSH.html.

Tasso, Torquato: Jerusalem Delivered, trad. y ed. de Ralph Nash, Wayne State University Press, Detroit, MI, 1987.

Tasso, Torquato: La Gerusalemme Liberata, ed. de H. B. Cotterill, Clarendon Press, Oxford, 1875 [ed. cast.: La Jerusalén libertada, Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, Barcelona, 1829].

Tomás y Valiente, Francisco: «La monarquía española del siglo xvii: el absolutismo combatido», Historia de España, vol XXV, Espasa-Calpe, Madrid, 1982, pp. 21-82.

Trilling, Lionel: Sincerity and Authenticity, Harvard University Press, Cambridge, MA, 1972.

Usunáriz Garayoa, José María: «Mentalidades y cultura», en Historia de España en la Edad Moderna, ed. de Alfredo Floristán, Ariel, Barcelona, 2004, pp. 103-131.

Vega Carpio, Félix Lope de: Arte nuevo de hacer comedias, ed. de Enrique García Santo-Tomás, 1.ª ed., Cátedra, Madrid, 2006.

Vega Carpio, Félix Lope de: Comedias, Iberia, Barcelona, 1965.

Vesely, Dalibor: Architecture in the Age of Divided Representation:

The Question of Creativity in the Shadow of Production, The MIT Press, Cambridge, MA, 2004.

Vilanova, Antonio: Erasmo y Cervantes, Lumen, Barcelona, 1989.

Watt, Ian P. Myths of Modern Individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe, Cambridge University Press, Cambridge, 1996.

Wesley, Carlos: «The Joy of Reading Don Quixote», Fidelio, 12, n.º 3 (otoño de 2003), s. p., disponible en la página web del Instituto Schiller, consultado el 19 de marzo de 2013, en http://www.schillerinstitute.org/fid_02-06/033_cervantes.html.

Wilde, Oscar: The Artist as Critic: Critical Writings of Oscar Wilde, ed. de Richard Ellmann, Random House, Nueva York, 1969.

Williams, Bernard Arthur Owen: Descartes: the Project of Pure Enquiry, Penguin Books, Londres, 1990.

Williams, Michael: «Descartes's Transformation of the Skeptical Tradition», en Richard Bett, ed., The Cambridge Companion to Ancient Scepticism, Cambridge University Press, Cambridge, 2010, pp. 288-313.

Wilson, Diana de Armas: Allegories of Love: Cervantes's Persiles and Sigismunda, Princeton University Press, Princeton, 1991.

Wilson, Diana de Armas: «Uncanonical Narratives: Cervantes's Perversion of Pastoral», en Ruth el Saffar, ed., Critical Essays on Cervantes, G. K. Hall, Boston, MA,1986, pp. 180-210.

Wilson, Gaye: «Spanish Language», en la página web Thomas Jefferson's Monticello, septiembre de 1998, consultado el 9 de abril de 2013: http://www.monticello.org/site/research-and-collections/spanish-language.

Notas

Introducción

1. Cervantes, Don Quixote, p. 19. A partir de aquí citado como DQ. [Esta nota, como las siguientes, a menos que se indique otra procedencia, es del autor.]

2. Ibíd., p. 21.

3. Ibíd.

4. IIbíd., p. 35.

5. Ibíd., p. 58.

6. Ibíd., p. 59.

7. Ibíd., p. 60.

8. Ibíd., pp. 678-679.

9. Erich Auerbach, Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1953, p. 347.

10. Fitzgerald, pp. 30-31.

11. «… aut prodesse volunt aut delectare poetae, aut simil et iucunda et idonea dicere vitae…» Horacio, Sátiras, 94, versos 333-334. Donde más directamente se apreció la influencia de Horacio en las letras renacentistas fue en la paráfrasis escrita por Robortello en 1548, que iba unida a un comentario de la Poética de Aristóteles. Véase Anthony Grafton, Glenn Most y Salvatore Settis, The Classical Tradition, p. 456.

12. Jackson (ed.), p. 314.

13. Como ha señalado John Gardner, «buena parte de lo que nos

interesa en la buena ficción nace de la sensación que tenemos, al leer, de que la imitación que hace el escritor del proceso que conforma la realidad […] es certero; es decir, la sensación de que la obra, aunque contenga elementos fabulosos, es, en cierto modo, "verosímil"» (p. 51).

14. Como explico a continuación, la caracterización es esencial para la definición de ficción que aquí se propone. En consecuencia, mi argumentación en modo alguno entra en conflicto con lo que en 2007 postulaba la obra de Mark Payne; a saber, que Teócrito era el inventor de la ficción. Como Payne señala en ese libro, «la presencia de los personajes bucólicos no es como nuestro acceso al interior de los personajes de la novela moderna». Después aclara que lo importante en la novela moderna es la «empatía, la identificación con los personajes», precisamente lo que yo considero esencial para nuestra experiencia de la ficción.

15. Llegados a este punto tengo que aclarar que, al subrayar las dimensiones empáticas de la creación de personajes de Cervantes, no coincido con quienes defienden la «teoría de la empatía», según la cual la lectura de novelas y la identificación con sus personajes nos hace automáticamente mejores personas, prepara el terreno para el respeto a los derechos humanos o, en palabras de Martha Nussbaum, nos lleva a «atribuir importancia a las condiciones materiales de la felicidad sin dejar de respetar la libertad humana» (p. 90). Como se pregunta Suzanne Keen, «¿cómo podemos saber si la apasionada relación de los lectores con los otros de la ficción no inspiraba el deseo de coleccionar y controlar a personas que no conocían personalmente?» (p. xx). En realidad, mi postura sobre la empatía es la contraria: lo que otorgó a Cervantes una empatía hacia sus semejantes, que él a su vez proyectó sobre sus personajes, fue su conocimiento de la falsedad de las representaciones populares. En parte, la empatía de Cervantes es la que suscita en nosotros la expectativa de que haya caracterizaciones creíbles, pero de ello no se infiere necesariamente que todas las novelas modernas susciten esa misma empatía o que la dispongan de maneras socialmente beneficiosas.

16. Como escribe Celenza, «Después de la Revolución Industrial y del surgimiento de grandes Estados soberanos, dotados de gobiernos

igualmente grandes y en continua expansión, el mundo moderno sitúa las instituciones de gobierno muy lejos de la mayoría. Sin embargo, en la Florencia de Maquiavelo el ciudadano sí tenía la posibilidad de ver y conocer a sus gobernantes, de estar unido a algunos de ellos por amplias redes familiares o de sentir rencor por no formar parte del extenso grupo de parentesco que ocupaba el poder. No había transportes públicos, las ideas no tenían una difusión masiva a través de los periódicos, ni tampoco existían novelas importantes que, dotadas de personajes con un gran arco de evolución dramática, sirvieran para conocer las emociones –y la común humanidad– de gente a la que no se conocía» (p. 23).

17. Tengo que señalar que, aunque me esté centrando en aspectos del mundo moderno distintos a los que constituyen el núcleo del absorbente libro de Stephen Greenblatt The Swerve: How the World Became Modern, su tesis y la mía son totalmente compatibles. Greenblatt recalca que la esencia de la modernidad es la cosmovisión racional y encuentra una poderosa influencia a favor de ese postulado en el redescubrimiento que se produjo, a comienzos del siglo xvi, del gran poema de Lucrecio De rerum natura [De la naturaleza de las cosas], en el que se postula la existencia de «un universo formado por el choque de átomos en un vacío infinito» (p. 8). La difusión de este texto después de su redescubrimiento por el humanista y buscador de libros Poggio Bracciolini fue un capítulo esencial para el fomento del espíritu de apertura intelectual del siglo xvi, que, como veremos, influyó sin duda en Cervantes y en su gran creación.

18. Elliott, pp. 319-320.

19. Shakespeare, As You Like It, 2.7 [trad. cast. tomada de William Shakespeare, Obras dramáticas, Madrid, Aguilar, 2003, vol. II, p. 313; traducción de Luis Astrana Marín].

20. Véase el artículo de Carlos Wesley, «The Joy of Reading Don Quixote». Esta afirmación es especulativa y, en última instancia, indemostrable, aunque yo creo que tiene una base racional. En internet se discuten virulentamente este tipo de afirmaciones y el Quijote no figura en fuentes que, como el Huffington Post, han publicado listas de los libros más leídos. Sin embargo, los principales argumentos a los que se recurre para aducir tal cosa

tienen cierto peso: en primer lugar, el Quijote se ha podido leer, en innumerables traducciones y ediciones, desde hace más de cuatrocientos años, mucho más que ninguno de sus competidores más próximos, y, en segundo lugar, las últimas ediciones y traducciones no han dejado de convertirse en superventas. La edición publicada en España con motivo del 400.º aniversario de la aparición del Quijote vendió seiscientos mil ejemplares en menos de dos meses. En EE UU, sólo desde el inicio del milenio se han publicado tres ediciones. Con todo, la verdad es que no podemos saber cuántos ejemplares se han impreso, vendido o, todavía menos, leído en los cuatrocientos años transcurridos desde la primera edición del Quijote: su influencia ha sido, en toda la extensión de la palabra, inconmensurable.

21. Algunos de los libros que más influyeron en Cervantes fueron también superventas internacionales, aunque no perduraran en la misma medida que el Quijote ni tuvieran en modo alguno su influencia. Entre ellos destaca el gran poema de Ariosto Orlando furioso, muy difundido en España y de gran relevancia para el mundo literario cervantino. Véase Javitch, Proclaiming a Classic. Al comienzo de su obra The Novel: An Alternative History (p. 1) Steven Moore ofrece un magnífico resumen de lo que Cervantes debió de leer.

22. Véase la nota 20.

23. Bloom, «Introduction», p. xxii.

24. Parr y Vollendorf, p. 1.

25. Citado en Kamen, Empire, p. xxv.

Capítulo 1

26. El rival era Lope de Vega, que en una reunión literaria utilizó los anteojos de Cervantes. Canavaggio, Cervantes, pp. 245-246.

27. Ibíd., p. 199.

28. Véase Francisco Rico, El texto del Quijote, pp. 100-101 y

108-109, para ver una reproducción de la carta enviada desde la cárcel. Para más información sobre el difícil y enrevesado proceso de preparación de un libro para la imprenta durante los siglos xvi y xvii, véase Fernando Bouza Álvarez, Dásele licencia.

29. Sieber, «The Romance of Chivalry», pp. 213-214; Nalle, pp. 67-69.

30. DQ, p. 20.

31. Ibíd., p. 43.

32. Ibíd., p. 52.

33. Standage, p. 50.

34. Kagan, Clio and the Crown, pp. 188-189.

35. Index, p. 9 [ed. cast.: Index librorum prohibitorum, ed. de Antonio de Sotomaior, 1667, p. IX, en Google Books, https://goo.gl/3a3B3n].

36. La anécdota aparece en la aprobación oficial que dio Márquez Torres a la segunda parte del Quijote (Cervantes, Don Quijote 2, p. 21). Algunos estudiosos han señalado que Cervantes, aprovechándose de su amistad con el censor, fue el redactor de gran parte de la aprobación, con lo que es probable que se inventara la anécdota de los franceses. Véase Ferrer-Chivite, p. 555.

37. Aristotle, pp. 68-69 [ed. cast.: Aristóteles, Poética, Madrid, Gredos, ed. de Valentín García Yebra, p. 158].

38. Como escribe Amélie Rorty, «La caracterización aristotélica de la tragedia quizá sea demasiado familiar, hasta tal punto que la malinterpretamos, sustituyendo sus intenciones por las nuestras» (p. 1).

39. Aristotle, p. 63.

40. Como explica Rorty, el término «“yerro” induce al error de pensar que la hamartía es un rasgo de carácter del protagonista» (p. 10). Sin embargo, tiene que ver con el tiro al arco y, en concreto,

con «errar el tiro». Agradezco a Christopher Celenza que me señalara esta etimología. [Nota del T.: el polisémico término hamartía también se ha traducido por «defecto» o «imperfección», traducciones estas que encajarían mejor en la interpretación de Rorty. Aquí tomamos la traducción de hamartía de García Yebra, que la vierte al castellano como «yerro».]

41. Jones, p. 16.

42. «Porque la tragedia es imitación, no de personas, sino de una acción y de una vida, y la felicidad y la infelicidad están en la acción, y el fin es una acción, no una cualidad. Y los personajes son tales o cuales según el carácter; pero, según las acciones, felices o lo contrario. Así pues, no actúan para imitar caracteres, sino que revisten los caracteres a causa de las acciones. De suerte que los hechos y la fábula son el fin de la tragedia, y el fin es lo principal en todo» (Aristotle, p. 62 [Poética, pp. 148-149]).

43. Frye, p. 305.

44. DQ, p. 64.

45. Ibíd., p. 68.

46. Ibíd.

47. Borges, p. 450.

48. Novelas ejemplares I, p. 52. A partir de ahora citadas como NE.

49. NE, I, p. 52.

50. Ibíd., I, p. 53.

51. Ibíd., I, p. 51.

52. Cascardi también considera que la ejemplaridad de las Novelas ejemplares plantea una ruptura con el pasado y la relaciona con Descartes, como hago yo posteriormente. Véase «Cervantes's Exemplary Subjects», sobre todo la p. 57.

53. VP, 253. [Nota del T.: en la versión inglesa del Viaje del

Parnaso que utiliza el autor, el verso «Mostrar con propiedad un desatino» se traduce por «show with naturalness a piece of fantasy» (mostrar con naturalidad algo ficticio), con lo se refrenda todavía más la argumentación de que Cervantes era plenamente consciente de su innovación.]

54. Como señala E. C. Riley, la propia idea de «que pudiera ser importante distinguir entre lo que era y no era verificable fue ganando poco a poco terreno en el siglo xvi» (p. 164). Evidentemente, la ficción, tal como hoy la entendemos, parte abiertamente de esa distinción.

55. Branca, p. 5.

56. Boccaccio escribió relatos que eran novelle, noticias, porque se apartaban de lo cotidiano. En palabras de P. M. Forni, experto en Boccaccio, «Los fragmentos coloquiales que relacionan los acontecimientos de ficción con el mundo extratextual, situándolos en la esfera de lo ordinario, no solo protegen la luz de la verosimilitud en las historias, dándoles tintes realistas, sino que también cobran una función relevante en la textura del discurso narrativo» (p. 45).

57. Boccaccio, Decameron, pp. 808-809 [ed. cast.: El Decamerón, 1, Madrid, Alianza, 1987, p. 538, traducción de Esther Benítez].

58. Como añade Forcione, al contrario que en una novela corta como La gitanilla de Cervantes, «el relato boccacciano solo excepcionalmente hace algo que torne ambiguo su mundo ficticio o que desoriente al lector y perturbe sus expectativas y su incertidumbre a medida que avanza hacia el punto culminante y hacia la comprensión de los temas implícitos en la acción» (Forcione, Cervantes and the Humanist Vision, p. 32).

59. DQ, p. 548.

60. Ibíd., p. 660.

61. Ibíd., pp. 649-650.

62. Canavaggio, Cervantes, p. 217.

63. DQ, p. 117.

64. Rabelais, Les cinq livres, p. 39 [ed. cast.: Gargantúa y Pantagruel, Barcelona, Plaza & Janés, 1989, p. 35, traducción de Juan G. de Luaces].

65. DQ, p. 148.

66. Landy, p. 3.

67. Cercas, Anatomía de un instante.

68. Bakhtin, p. 32.

69. Varios biógrafos indican que quizá la idea de que la novela tuviera un éxito súbito y abrumador sea un tanto exagerada, y que otros libros de la época conocieran más ediciones que el Quijote, algo sin duda cierto. Sin embargo, ningún otro tuvo un éxito tan sostenido e internacional como este.

70. Véase el fascinante estudio de Roger Chartier, Cardenio Between Cervantes and Shakespeare, así como el artículo de Barbara Fuchs «Beyond the Missing Cardenio» y los correspondientes capítulos de su libro The Poetics of Piracy.

71. Fernández de Avellaneda, p. 198.

Capítulo 2

72. Griffin, p. 26.

73. Johnson, Quest, p. 4.

74. Elliott, p. 161.

75. Erasmus, p. x.

76. Hopkins, p. 51.

77. Erasmus, p. 4.

78. Ibíd., p. 14 [ed. cast. Elogio de la locura, Madrid, Unidad Editorial, 1999, p. 16, traducción de Teresa Suero Roca].

79. DQ, p. 6.

80. Ibíd., p. 4.

81. Byron, p. 418.

82. Obras completas de Miguel de Cervantes, v. 2, p. 988. A partir de aquí, citadas como OC.

83. OC, 2, p. 996.

84. Ibíd., 2, p. 993.

85. Byron, p. 71.

86. OC, p. 528.

87. Véase el excelente artículo de Gil Pujol, así como el texto de Rodríguez Salgado sobre las múltiples identidades de la España del siglo xvi.

88. Kamen, Empire, p. 332.

89. DQ, p. 835. Como señalan las notas de Grossman sobre este fragmento, el filólogo Martín de Riquer postula que la expresión podría haber significado simplemente «¡Ataca, España!». Pero está claro que la pregunta de Sancho indica que también podía entenderse el otro significado.

90. Elliott, pp. 221-223. Sin embargo, tal como señala Kamen, las primeras leyes se vieron envueltas en una gran polémica y al principio fueron suspendidas, antes de ser ratificadas solo nueve años después. Pese a todo, fue difícil aplicarlas e «irónicamente, al llegar la década de 1570, prácticamente ya no se exigían pruebas de pureza de sangre» (Inquisition, pp. 238-239).

91. Elliott, p. 153 [ed. cast.: La España imperial, 1469-1716, Barcelona, Vicens Vives, 1980, 4.ª ed., p. 160, traducción de J. Marfany].

92. Ibíd., p. 161.

93. Citado ibíd., p. 222.

94. Calderón, El alcalde de Zalamea, I, p. 857. Véase también Castillo y Egginton, «All the King's Subjects».

95. Como ha demostrado Moisés Castillo, las connotaciones de la pureza de sangre se ampliaron y diseminaron con la conquista española de América, generando prejuicios contra quienes regresaban ricos del Nuevo Mundo, de los que incluso se sospechaba que debían de ser judíos (Indios, p. 21).

96. A pesar de su base común, las cuestiones y las políticas relativas a los conversos y moriscos componían dos problemáticas distintas. El problema morisco se agravó entre 1568 y 1570 con la rebelión de las Alpujarras, pero ni siquiera al final de su reinado se atrevió Felipe II a expulsar a los moriscos, algo que tuvo que esperar hasta el reinado de su hijo Felipe III. Véase un resumen de estos debates en Bernabé Pons, así como en los libros de Carrasco y Harvey.

97. Byron, pp. 28-29.

98. Ibíd., p. 34.

99. McKendrick, p. 16.

100. Canavaggio, Cervantes, p. 23.

101. NE, 2, p. 301.

102. Astrana Marín, I, p. 82.

103. NE, 2, p. 316.

104. Byron, p. 43.

105. McCrory, p. 39.

106. Picón, véase la introducción.

107. OC, 2, p. 156.

108. Gonzalo, «El erasmismo en España», p. 99. Según Vilanova, la principal influencia de Erasmo en la literatura española procede de sus sátiras (p. 8).

109. Elliott, p. 161. Como escribe Forcione, Cervantes siempre «participó del innato entusiasmo con el que los erasmistas veían el carácter social y ético del hombre, y el valor de la educación a la hora de moldear a una masa brutal para convertirla en una comunidad de seres humanos civilizados» (Cervantes and the Mystery of Lawlessness, p. 153).

110. Obras de Cervantes, p. 532. Astrana Marín explica que Cervantes nunca publicó el poema, sino que fue copiado por un tal Francisco Ariño, presente cuando el escritor se lo recitó a un grupo de amigos (Astrana Marín, 5, p. 321). Está claro que a Cervantes le gustaba ese texto, ya que durante la remembranza literaria que en parte ocupa su Viaje del Parnaso le otorga un lugar de honor entre sus obras líricas (VP, p. 254).

Capítulo 3

111 Véase Proclaiming a Classic, de Daniel Javitch, en el que se describe el asombroso éxito del Orlando y las 113 impresiones que, en torno a 1580, lo habían convertido en la obra literaria más representativa del siglo xvi.

112. Tasso, La Gerusalemme liberata, p. 12 [ed. cast.: La Jerusalén libertada, Tomo I, Barcelona, Imprenta de la viuda e hijos de Gorchs, 1829, p. 16, traducción en octavas castellanas por Juan Sedeño].

113. DQ, p. 126.

114. Ibíd., p. 129.

115. Ibíd., p. 60.

116. Esto dice Mercurio, que habla a Cervantes y recuerda su valor como soldado (VP, p. 222).

117. McCrory, p. 51 [ed. cast. de Gálvez de Montalvo, tomada de José Miguel Cabañas, Breve historia de Cervantes, https://goo.gl/jylfbz].

118. Véase Hugh Bicheno, Crescent and Cross: The Battle of Lepanto, 1571.

119. Byron, p. 108.

120. Ibíd., p. 111.

121. Citado ibíd., p. 116.

122. Ibíd., p. 121.

123. Ibíd., pp. 125-126 [ed. cast.: Información general de Miguel de Cervantes Saavedra, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, https://goo.gl/PSEjeL].

124. Parker, Europe in Crisis, p. 52.

125. Ibíd.

126. DQ, p. 329. Como escribe Stephen Rupp «el juego de estructuras y técnicas retóricas permite a Cervantes construir un discurso complejo que emparenta un tema convencional con el debate sobre la forma de conducir los conflictos armados de su tiempo y el espíritu de los mismos» (p. 34).

127. DQ, p. 331.

128. Como señala Anthony J. Cascardi, «Cervantes escribió en condiciones que exigían abordar de manera indirecta y oblicua casi todos los asuntos polémicos» (Cervantes, Literature and the Discourse of Politics, p. 198).

129. DQ, p. 332.

130. Ibíd., pp. 332-333.

131. Susan Byrne, «Cervantes's Reason of State», discurso pronunciado ante el 13.º Simposio Cervantes del Instituto

Cervantes, Chicago, 26 de abril de 2013. Para saber más sobre el concepto de razón de Estado cuando comienza a conformarse el Estado moderno, véase Francisco Tomás y Valiente, «La monarquía española del siglo xvii: el absolutismo combatido», y José A. Fernández-Santamaría, Razón de estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640), sobre todo las pp. 35-37, en las que describe cómo distinguían los intelectuales españoles entre usos verdaderos y falsos del concepto.

132. DQ, pp. 459-460.

133. Ibíd., p. 460.

134. Como escribe Cascardi aludiendo a este episodio: «Si tenemos en cuenta que está justo al principio de la segunda parte, este fragmento nos recuerda que, en realidad, el proyecto quijotesco de recuperación de los caballeros errantes es la trasposición cómica de un proyecto político subyacente que tiene dimensiones tanto teóricas como prácticas» («Cervantes and Descartes on the Dream Argument», p. 50).

135. Con todo, Kagan muestra que en tiempos de Felipe II aumentó el interés en una historia oficial «que defendiera sus políticas y, lo que es más importante, el derecho de España al imperio tanto en el Mundo Antiguo como en el Nuevo» (Clio and the Crown, p. 95). El libro de Kagan es el estudio más reputado sobre el papel y la función de la «historia oficial» en la España de comienzos de la Edad Moderna.

136. Kagan, Clio and the Crown, pp. 189-190.

137. Citado en Castillo, Baroque Horrors, p. 137. De Castillo procede la idea de que la pretensión que tiene Aznar de situar a España en la encrucijada de la «guerra contra el terrorismo» actual constituye una continuación directa del proyecto de «los historiadores que, bajo los auspicios de la nueva monarquía absoluta… [pretendían] demostrar la existencia de una España ancestral que se remontaba a los tiempos bíblicos de Noé y a sus descendientes directos» (p. 139).

138. «La primera manera de hacer bien a los vasallos es conservar y

asegurar a cada uno su hacienda con la justicia: en lo cual sin duda ninguna consiste el fundamento de la paz y el establecimiento de la concordia de los pueblos» (Botero, p. 16) [ed. cast.: Razón de Estado, con tres libros de la grandeza de las ciudades, Valladolid, Pedro de Ossete y Antonio Cuello, 1605, traducción de Antonio de Herrera, en http://parnaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista20/textos/06_Razon_de-Estado.pdf].

139. Véase Tomás y Valiente, y Fernández-Santamaría, sobre todo las pp. 35-37.

140. Véase la nota 131. Las dos ediciones se pueden consultar en línea en: http://books.google.com/books/about/Diez_Libros_de_la_Razon_de_Estado.html?id=sBo8AAAAcAAJ; http://books.google.com/books/about/Diez_Libros_de_la_Razon_de_Estado.html?id=Wn5LAAAAcAAJ.

141. Susan Byrne, que ha rastreado cómo se movió el concepto en los círculos jurídicos españoles, ha señalado de qué manera utilizaba Cervantes conceptos legales propagados por juristas de la época como Jerónimo Castillo de Bobadilla, aunque lo hiciera a contracorriente. Como escribe esta autora, «la crítica que hacía Cervantes de ese sistema era punzante y mordaz, aunque se ocultara tras la máscara del relato de "ficción". El jurista práctico buscaba la estabilidad en un entorno caótico, sin preocuparse de la consiguiente perversión de la ley y los ideales que conllevaría. El escritor imaginativo subrayaba las mismas perversiones procesales y también se apropiaba de muchos otros pormenores jurídicos literales que no se encontraban en obras como las de Castillo de Bobadilla, sino en las propias leyes y en las glosas de los juristas» (p. 42). En una obra de 1614, bajo el epígrafe de «Artificio de razón de estado político más poderoso que las armas para atraer los súbditos usado por los Romanos», se decía que «Supieron también los Españoles el arte de adular i agradar para ganar las voluntades, viniéndoles de su natural ser acariciadores los estrangeros, hospedándolos con gran amor» (Aldrete, capítulo XVII).

142. DQ, pp. 464-465.

143. Ibíd., p. 466.

144. NE, 2, p. 45.

145. Ibíd., 2, p. 56.

146. Ibíd., 2, p. 74.

147. Como me dice María Antonia Garcés, es muy probable que esta novela se escribiera poco después de la muerte de Rodrigo, al que parece aludirse en ella. De Tomás se dice que sufre «alferecía», rango que tenía Rodrigo.

148. Kamen, Empire, p. 185.

149. Véase el relato de Garcés en Cervantes en Argel, pp. 358-359.

150. Parker, Europe in Crisis, pp. 51-52. En palabras de Braudel: «En el Mediterráneo, la guerra es tan gravosa que provoca toda una serie de bancarrotas, lo mismo en España que en Turquía. Los gastos de Felipe II son enormes. En 1571 se calculaba en Madrid que el sostenimiento de una flota aliada (la de Venecia, el Papado y España), formada por 200 galeras, 100 navíos redondos y 50.000 soldados, costaría más de cuatro millones de ducados al año. Estas flotas son verdaderas ciudades flotantes que devoran créditos y provisiones» (p. 604) [ed. cast.: El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II, vol. 2, México, Fondo de Cultura Económica, p. 252, traducción de Mario Monteforte, Wenceslao Roces y Vicente Simón].

151. Kamen, Empire, p. 187.

152. Botero citado en Parker, The Army of Flanders, p. 14.

153. VP, pp. 305-306. Herrero García señala que pocos son los indicios que inducen a pensar que Cervantes se refiriera a un auténtico hijo suyo (VP, p. 888). En mi opinión, el personaje tiene poca o ninguna entidad, pero, salvo que apareciera algún documento que aclarara el asunto, no podremos estar seguros ni de una cosa ni de la otra.

154. Cervantes, Los tratos de Argel, OC, II, p. 15.

Capítulo 4

155. McCrory, pp. 79-80.

156. Byron, p. 189.

157. McCrory, p. 76.

158. Cervantes, Los tratos de Argel, OC, 2, p. 13.

159. Garcés, Cervantes in Algiers, p. 47. Este libro es el estudio definitivo sobre el cautiverio de Cervantes y ha sido la fuente principal para la redacción de este capítulo. Véase también la edición española, revisada y ampliada.

160. La cifra procede de Sosa. Véase también el libro de Robert Davis, Christian Slaves, Muslim Masters, pp. xviii-xix.

161. Véase Braudel, pp. 624-650.

162. He decidido utilizar el término «clase» para facilitar la lectura del libro, aunque sé que es anacrónico. En realidad, la sociedad española se dividía en órdenes o estamentos, no en clases, un concepto analítico mucho más moderno.

163. Véase la edición que hizo Garcés de la traducción realizada por Wilson de la obra de Sosa, An Early Modern Dialogue with Islam.

164. Garcés, p. 98.

165. Ibíd., pp. 191-201. Una vez más, hay que reconocer a Garcés la complejidad del análisis que dedica a lo que debió de significar este apellido para Cervantes. El planteamiento que viene a continuación está en deuda con esta autora.

166. OC, p. 22.

167. DQ, p. 344. Garcés plantea una teoría muy plausible: que Hasán estuviera en realidad aceptando sobornos para no castigar a Cervantes. Véase Cervantes en Argel, OC, 2, pp. 118-121.

168. Para una exposición más detallada de esta argumentación,

véase Egginton, «Affective Disorder».

169. Ledoux, p. 114.

170. Vesely, p. 110.

171. Radice, p. 41; Orgel y Strong, pp. 63-64.

172. Como explica Panofsky, Durero insistía en los límites que las normas teóricas imponían a los intentos que hacían los seres humanos de representar «la infinita complejidad de la creación de Dios». Sentía que la teoría humana estaba «seriamente limitad[a], no sólo por la diversidad de los dones y gustos de cada cual, sino también por la finitud de la razón humana en sí: "Pues la mentira es inherente a nuestra cognición misma"». (Life and Art, p. 12) [ed. cast.: Vida y arte de Alberto Durero, Madrid, Alianza, 1982, p. 39, traducción de María Luisa Balseiro].

173. Como escribe Stoichita aludiendo a otra obra de Durero: «Él está en la imagen, pero sin estar» (p. 205).

174. Foucault, Order, p. 4. Como explica el historiador español José Antonio Maravall: «Hay que reconocer, por tanto, a Velázquez como uno de los fundadores de la cultura moderna» (Maravall, Velázquez, p. 148).

175. «Como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles» (Foucault, Order, p. 4) [ed. cast.: Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas, Buenos Aires, Siglo XXI Argentina, 1968, p. 13, traducción de Elsa Cecilia Frost].

176. Stoichita también ve Las meninas velazqueñas bajo un prisma similar, según el cual el cuadro se divide en «una figura que era al tiempo, pero no del todo, "espectador" y "autor"» (p. 255).

177. «Don Quijote es la primera de las obras modernas, ya que se ve en ella la razón cruel de las identidades y de las diferencias juguetear al infinito con los signos y las similitudes; porque en ella el lenguaje rompe su viejo parentesco con las cosas para penetrar en

esta soberanía solitaria de la que ya no saldrá, en su ser abrupto, sino convertido en literatura» (Foucault, pp. 48-49) [ed. cast., p. 55].

178. «Es necesario que represente, pero también que esta representación, a su vez, se encuentre representada en él» (Foucault, Order, p. 64) [ed. cast., p. 70]. El filósofo alemán Martin Heidegger, en un texto escrito algunos años antes de la publicación del libro de Foucault, hizo una observación similar en un influyente ensayo en el que explicaba el surgimiento de lo que los alemanes denominan die Neuzeit, el nuevo tiempo o modernidad. En ese texto, titulado «La época de la imagen del mundo», Heidegger postula que nuestra propia forma de concebir la visión del mundo es cultural e históricamente específica: el problema del pensamiento moderno es que, al haber adoptado una concepción del conocimiento en la que el mundo se incorpora a determinadas concepciones o visiones del mismo, se olvida de que forma parte del mundo en el que está pensando. Con todo, y al igual que en Foucault, esto no significa que el sujeto responsable de la representación en cuestión no forme parte del cuadro. Por el contrario, como señala Heidegger, «desde el momento en que el hombre se sitúa de este modo en la imagen, se pone a sí mismo en escena, es decir, en el ámbito manifiesto de lo representado pública y generalmente» (The Question Concerning Technology, p. 131) [ed. cast.: Caminos del bosque, Madrid, Alianza, 1996, traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte, disponible en https://goo.gl/JcWwRq].

179. Garcés, Cervantes in Algiers, p. 233.

180. Knausgaard, p. 97.

181. Véase sobre todo Garcés, Cervantes in Algiers, pp. 191-201. Garcés señala que, en la obra teatral de Cervantes, Saavedra y Aurelio representan a un sujeto dividido o traumatizado (pp. 195-196) y que, además, al escribir continuamente sobre esos acontecimientos desde diversas perspectivas, el autor consiguió «superar» en cierto modo las consecuencias del trauma que supuso su cautiverio.

182. Cervantes, Los baños de Argel, OC, 2, p. 443; la cursiva es mía.

183. La ficción lleva consigo la paradoja del mentiroso, en el sentido de que el lector, para comprender lo que lee, debe, al mismo tiempo, creérselo y desconfiar de ello. Luciano de Samósata ya desarrolló esta idea en el siglo II al escribir una «Verdadera historia» que reconocía que su única verdad era su condición de mentira. Puede que Cervantes tuviera en mente a Luciano y que también fuera muy consciente de la paradoja del mentiroso, que Sancho tendrá que «resolver» cuando sea gobernador de la ínsula Barataria.

184. Véase Kidd y Castano.

185. DQ, p. 333.

186. Ibíd., p. 363.

187. Una de las razones aducidas por la crítica para atribuir a Cervantes la creación de la novela moderna es el conflicto que se observa en el Quijote entre el individuo y la sociedad. Don Quijote, al igual que Robinson Crusoe, Fausto y Don Juan, constituye uno de los grandes mitos del individualismo moderno y contribuyó a cambiar nuestra forma de vernos en el contexto de nuestras comunidades (Ian Watt, Myths of Modern Individualism). Algunos especialistas en literatura e historia de España han rechazado esta afirmación, insistiendo en que categorías como «individuo» y «sociedad» son ideas modernas que era imposible que Cervantes conceptualizara como nosotros en la actualidad. Sin embargo, lo que no han tenido en cuenta es hasta qué punto ideas que después serían ejes de la Ilustración, como las de libertad o conciencia, o del Romanticismo, como la lucha por la creatividad individual frente a la monotonía del conformismo, podrían haberlas fomentado y difundido obras de creación como las de Cervantes, cuya novela no solo inspiraría a todos los escritores que siguieron su estela, sino a muchos de los más importantes filósofos y teóricos políticos de la Edad Moderna.

188. DQ, p. 365.

189. Hemingway, The Sun Also Rises, p. 247.

Capítulo 5

190. Garcés, Cervantes in Algiers, p. 136.

191. Agradezco a Gabriel Paquette que me informara de todo esto.

192. McCrory, p. 103.

193. El conocimiento de este vínculo se lo debo a un artículo inédito de María Antonia Garcés, a quien agradezco que me lo diera a conocer. La carta se descubrió en torno a 1863 y se perdió unos diez años después, hasta que en 2005 la redescubrió José Luis Gonzalo Sánchez-Molero. Este autor da cuenta del descubrimiento en el artículo que figura en la bibliografía.

194. McCrory, pp. 149-151.

195. Citado en Canavaggio, pp. 102-103.

196. Lope, que solo era un dramaturgo en ciernes cuando Cervantes publicó La Galatea, sufriría sus propias vicisitudes, entre ellas el destierro de la corte y su enrolamiento en la desventurada armada de 1588, antes de alcanzar su propia velocidad de crucero en la década de 1590.

197. Prólogo, OC, 2, p. 158.

198. Véase Lope, Arte nuevo.

199. DQ, p. 418.

200. Citado en Canavaggio, Cervantes, p. 203.

201. Véase mi How the World Became a Stage, pp. 60-66, junto con el estudio de los clásicos The Birth of Theater, de Ronald Surtz.

202 Gabrielle Ponce señala de manera convincente que en la utilización de personajes alegóricos por parte de Cervantes se apreciaba la influencia del uso del coro que había hecho Gian Giorgio Trissino en su tragedia Sofonisba (p. 722).

203. OC, 2, p. 151.

204. Díez Borque, El teatro, p. 23.

205. Díez Borque, Sociedad y teatro, p. 217.

206. Ibíd., pp. 27 y 22.

207. Maravall, Teatro, p. 54.

208. La estrella de Sevilla, en Alpern, ed., Diez Comedias, I, p. 743.

209. Véase Castillo y Egginton, «All the King's Subjects».

210. Véase el artículo de Thomas O'Connor sobre el metateatro, del que hablaré posteriormente en este capítulo.

211. Un sermón pronunciado con ocasión de la muerte de Felipe II en 1598 describía con estas palabras el espíritu de su gobierno: «El poder que con eminencia está en los reyes es sin duda derivado del de Dios y por él comunicado, y así quien resiste al rey y se le rebela resiste a Dios quebrantando el orden que Él tiene puesto» (citado en Parker, Europe in Crisis, p. 32). Es esencial señalar que la utilización del término absolutismo para aludir a la historia política española resulta problemática, ya que, en realidad, el poder de la Corona española se cuestionó mucho más que su encarnación francesa. Véanse, en concreto, los excelentes libros de Tomás y Valiente y Juan Carlos Rodríguez.

212. La estrella de Sevilla, Alpern, ed., I, p. 659.

213. DQ, p. 527.

214. Lope, Comedias, p. 248.

215. Ibíd., p. 275.

216. DQ, p. 632.

217. Ibíd., p. 634.

218. VP, p. 314.

219. Esto es lo que postula el influyente artículo «Writing for

Reading», de Nicholas Spadaccini: «La renuencia de Cervantes a escribir obras para un público "masivo" que no tenía criterio y que era ideológicamente rehén de uno de los vehículos de la cultura oficial (La comedia nueva de Lope) le obligó a redirigir su propio teatro hacia una esfera de lectura privada» (p. 164). Para conocer un argumento contrario, véase el artículo de Cory Reed «Cervantes and the Novelization of Drama» (p. 66).

220. Aunque su escritura teatral se escribiera para verse, no para leerse, no cabe duda de que en ella anida un espíritu de rebelión contra el estilo dramático popular del momento. Para un análisis en profundidad, véase la introducción de Sevilla Arroyo a Los baños de Argel.

221. Para Canavaggio, el aspecto metateatral de los textos teatrales de Cervantes «establece la fundamental coherencia de la dramaturgia cervantina» (Cervantes entre vida y creación, p. 151; véase también la p. 148).

222. El original se puede encontrar en La entretenida, OC, 2, pp. 725-820. Para citar esta obra en inglés, he utilizado la impresionante traducción que John O'Neill realizó para el proyecto virtual Out of the Wings. Las citas remiten a las jornadas en que se divide la obra.

223. Cervantes, La entretenida, I.

224. Ibíd., I.

225. Ibíd., I.

226. A este respecto, mi opinión se aparta ligeramente de la influyente interpretación de Edward Friedman, quien, al escribir sobre esta obra, dice que «en La entretenida, el fracaso colectivo proviene de la negación del propio yo, que se aprecia desde varias perspectivas. Los personajes no pueden alcanzar sus objetivos porque estos van desencaminados y porque los papeles que asumen son falsos» (p. 113). Mi única réplica consistiría en recalcar que, para Cervantes, el verdadero yo es el que cada uno se compone para sí. En este sentido coincido con Nicholas Spadaccini y Jenaro Talens quienes, en su importante libro Through the Shattering Glass:

Cervantes and the Self-Made World, postulan que hay que «calificar el universo cervantino de metadiscursivo» y que sus escritos «pretenden, a un tiempo, producir una nueva imagen del mundo y un diálogo con los propios discursos que lo han conformado tal como en realidad lo conocemos» (pp. 168-169). Al igual que Friedman, no puedo estar más en desacuerdo con la afirmación de Thomas O'Connor, en el sentido de que «los dramaturgos españoles solo recalcaban la naturaleza teatral o dramática del hombre haciendo hincapié en su aceptación de la idea de que la vida es un sueño y el mundo, un escenario, y en la falsedad que esta concepción implica» (pp. 286-287). Para los dramaturgos españoles de comienzos de la Edad Moderna, la idea de que la vida era un sueño o el mundo un escenario era algo omnipresente, pero la cuestión es cómo la interpretaban en su obra.

227. En La entretenida, Jean Canavaggio, principal estudioso del teatro cervantino, apreció tanto que «la vida se venga de la literatura» como que la «invención creadora se venga de la imitación a través de la invención». También consideró que Pedro de Urdemalas constituía el paso siguiente en esa trayectoria (Cervantes dramaturge, p. 121).

228. Cervantes, La entretenida, 3.

229. Se suele interpretar que esta obra versa sobre el arte teatral, que es una especie de manual de interpretación para actores. Como indica Casalduero, en el actor están «en potencia todas las formas posibles del hombre» (Forma y sentido, p. 179).

230. OC, 2, p. 908; las cursivas son mías.

231. En Poder, honor y élites José Antonio Maravall describe pormenorizadamente la aleccionadora realidad de la movilidad social en la época.

232. OC, 2, p. 912.

233. Véase el estudio clásico de Stephen Orgel, Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England.

234. Byron, p. 294.

Capítulo 6

235. Después de algunos desventurados intentos de realizar yo mismo una traducción que no sonara demasiado ridícula, descubrí la elegante versión de RoseAnna M. Mueller (Montemayor, The Diana, p. 52), [ed. cast.: Jorge de Montemayor, Los siete libros de la Diana, en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-siete-libros-de-la-diana--0/html/fedc166c-82b1-11df-acc7-002185ce6064_7.html].

236. López Estrada proporciona la interpretación definitiva sobre la historia y la acogida de las novelas pastoriles en España. Según explica este autor, su popularidad se disparó después de que los españoles residentes en Italia descubrieran la obra del escritor napolitano Jacopo Sannazaro, sobre todo su Arcadia, traducida al castellano en 1547, año en que nació Cervantes, y que tuvo una enorme influencia en el poeta español Garcilaso (pp. 145-151).

237. Sieber, «The Romance of Chivalry», pp. 213-214; Nalle, pp. 67-69.

238. DQ, p. 267.

239. Ibíd., p. 52. Esas palabras las pronuncia el cura, que se refiere directamente a Cervantes: «Muchos años ha que es grande amigo mío ese Cervantes, y sé que es más versado en desdichas que en versos. Su libro tiene algo de buena invención; propone algo y no concluye nada. Es menester esperar la segunda parte que promete; quizá con la enmienda alcanzará del todo la misericordia que ahora se le niega, y, entretanto que esto se ve, tenedle recluso en vuestra posada, señor compadre» (p. 52). La segunda parte de La Galatea no llegó a publicarse.

240. Cervantes, La Galatea, p. 338. Las cursivas son mías. A partir de ahora, esta obra se citará como G.

241. Montemayor, p. 167. Véase el excelente estudio de Mary Gaylord sobre La Galatea, «The Language of Limits and the Limits of Language» (p. 258), del que parte mi interpretación.

242. Como señala Gaylord, «Aquí Cervantes hace que el núcleo del arte pastoril no sea el sentimiento, sino la forma de expresarlo» (p. 258).

243. G, p. 168.

244. Gaylord, p. 266.

245. DQ, p. 19.

246. Byron, p. 302.

247. Ibíd., p. 299.

248. Guevara, inicio del capítulo V.

249. Citado en Harry Levin, p. xv.

250. Ibíd., p. xvi.

251. Sieber, «The Romance of Chivalry», p. 214.

252. Castro, Pensamiento, p. 37.

253. Véase ibíd., p. 36.

254. Como señala Pilar García Carcedo, Cervantes utiliza el contraste entre los pastores reales y los idílicos para «superar la inverosimilitud propia del género, llevando a cabo una degradación del aislamiento utópico mediante la invasión de la realidad cotidiana» (p. 19).

255. G, p. 601.

256. Esto es lo mismo que afirma Byron y por ello he citado aquí su traducción (p. 174).

257. G, p. 501.

258. G, pp. 609-610.

259. Márquez Villanueva, p. 26.

260. Me parece que esto coincide con lo dicho por Cascardi, que atribuye a Cervantes una «investigación literaria sobre los fundamentos del pensamiento político». Desde ese presupuesto, la perorata que don Quijote suelta a los cabreros, que analizo a continuación, serviría para dos cosas: «echar por tierra el poder del mito al tacharlo de "pura y simple" fantasía que nada sensato puede decir sobre el mundo» y «ofrecer una alternativa a la teoría política, en forma de visión que toma su fuerza de la esencia de la fantasía; es decir, de su capacidad para negar un mundo y plantear otro hipotético» (Cascardi, Cervantes, Literature, and the Discourse of Politics, p. 77).

261. DQ, p.75.

262. Ibíd., p. 76.

263. Ibíd., pp. 76-77.

264. Ibíd., p. 78.

265. Ibíd., p. 85.

266. Ibíd., p. 100.

267. IIbíd., p. 101.

268. Las traducciones de Montalvo son obra del autor. [Nota del T.: las citas del Amadís de Gaula en castellano proceden de Libros de caballerías, Biblioteca de Autores Españoles, Madrid, M. Rivadeneyra, 1874, Google Books, https://goo.gl/fRF49L.]

269. Rodríguez de Montalvo, 2, p. 414.

270. DQ, p. 194.

271. Ibíd., pp. 194-195.

272. Ibíd., p. 518.

273. Véase Maravall, Poder, donde muestra que, en realidad, el honor solo se acumulaba en función del rango social que uno tuviera, y que todas las demás manifestaciones tenían un carácter

«inducido, secundario, subalterno» (p. 43).

274. Una de las críticas más persistentes que ha recibido la gran novela cervantina emana de los que se han dado en llamar relatos intercalados: historias que los protagonistas se cuentan o se leen unos a otros y que se reproducen enteras dentro de la novela, aunque parezcan tener poca o ninguna relación con la obra. Nabokov, que por otra parte elogiaba la creación de Cervantes, vilipendió el Quijote en las clases sobre historia de la novela que dio en la Universidad de Harvard en 1951, mencionando la falta de unidad y la incoherencia que producían esos relatos. No era esta una crítica en absoluto novedosa, ya que el propio Cervantes se adelantó a ella unos trescientos cincuenta años antes en la segunda parte de su novela, cuando puso a don Quijote a criticar la inclusión de relatos intercalados en la primera. En ese segundo volumen, al hablar del narrador Cide Hamete, Cervantes escribe que «decía que el ir siempre atenido el entendimiento, la mano y la pluma a escribir de un solo sujeto y hablar por las bocas de pocas personas era un trabajo incomportable, cuyo fruto no redundaba en el de su autor, y que, por huir deste inconveniente, había usado en la primera parte del artificio de algunas novelas» (DQ, p. 737). Sobre el hecho de que «se haya dicho que el Quijote es la novela más grande jamás escrita», Nabokov afirma que «por supuesto, es un disparate. En realidad, ni siquiera es una de las más grandes novelas de la historia…». Llega a decir que es «una historia muy irregular y caprichosa, que solo la maravillosa intuición artística de su creador evita que se venga abajo haciendo que don Quijote pase a la acción en los momentos precisos» (pp. 27-28). René Girard también pone de manifiesto esta tradición, señalando que «la unidad de la obra maestra parece un tanto en peligro» (p. 52), aunque, con una actitud bastante parecida a la mía, después contradice esa impresión. Como ya hemos visto, el tema que unifica toda la obra de Cervantes es cómo imitamos modelos al tiempo que pensamos que estamos haciendo lo que queremos. En este sentido, don Quijote no es solo un personaje irrisorio; es, más bien, nosotros mismos. Y la prueba de ello la encontramos en el vínculo existente entre el «realismo» de los retratos que aparecen en los relatos intercalados y los modelos de comportamiento del Quijote, absolutamente inverosímiles.

275. DQ, p. 275.

276. Ibíd., p. 307.

277. Mancing, p. 132.

278. DQ, p. 266.

279. Byron, p. 307.

Capítulo 7

280. Sieber, Picaresque, p. 24.

281. Alemán, pp. 288-289.

282. Sieber, Picaresque, p. 9.

283. Castro, Pensamiento, p. 234. Véase también el excelente análisis que hace Francisco Rico sobre la historia de las ediciones del Lazarillo en su The Spanish Picaresque and the Point of View, sobre todo en las págs. 56-57. El Index dejaba claras sus reglas a este respecto: según la número VI del de 1667, «prohíbense los libros escritos en lengua vulgar, que tratan de propósito de disputas, y controversias en cosas, y materias de religión entre Catholicos y Hereges de nuestro tiempo», pero «no se prohíben los libros que tratan de forma de Bien vivir, Contemplar, Confesar y de semejantes Argumentos en lengua vulgar» (Index, p. 9) [ed. cast.: Index librorum prohibitorum, ed. de Antonio de Sotomaior, 1667, p. IX, en Google Books, https://goo.gl/3a3B3n].

284. Sieber, Picaresque, p. 11.

285. Ibíd., Picaresque, p. 25.

286. Como señala García Santo-Tomás, la expansión urbana fue un fenómeno espectacular, y la población de Sevilla se triplicó realmente entre 1534 y 1561 (p. 31).

287. Véase Kagan, Lawsuits and Litigants, pp. 5-10.

288. El historiador francés Michel Foucault relacionaría esta transformación con la aparición del Estado moderno, aunque, según él, esto no ocurriera hasta el siglo xix (Discipline, p. 78). Véanse también los análisis de González Echevarría (p. 27) y de Usunáriz Garayoa, para quien la aparición de una sociedad disciplinaria se apreció en todas las manifestaciones vitales.

289. Es importante señalar que en España la aparición del Estado moderno fue un proceso gradual e intermitente, que, políticamente, conllevó el reclutamiento y la incorporación de diversos grupos de poder. Véase el excelente estudio de Fernández Albaladejo, en concreto, las páginas 241-245.

290. González Echevarría, p. 25. Para una exposición especialmente matizada sobre las relaciones entre la Inquisición y el gobierno español, véase Bethencourt, sobre todo las páginas 354-363.

291. González Echevarría, p. 8.

292. Canavaggio se refiere a esta conexión (Cervantes, p. 146).

293. Ibíd., p. 151.

294. Sieber postula que, por esta razón, Cervantes es el primero en ver en la picaresca un género literario (Picaresque, p. 10).

295. DQ, p. 163.

296 Ibíd., p. 169.

297. Ibíd., p. 168.

298. Ibíd.

299. NE, I, p. 211.

300. Según el Diccionario de Autoridades, la palabra monipodio designaba un «contrato de algunas personas, que unidas tratan algún fin malo». En cierto momento, Monipodio ordena a Rinconete que lea su «libro de memoria», que es fundamentalmente una lista de los delitos que la compañía se ha comprometido a cometer. Como señala Bouza, uno de ellos es la publicación de libelos, con lo

que astutamente Cervantes apunta a una frecuentísima práctica entre los escritores, la de calumniarse mutuamente con sus versos, como hicieron frecuentemente, por ejemplo, Lope y el mismo Cervantes. Véase Bouza, Corre manuscrito, pp. 112-113. Como indica Baena, es indudable que «el microcosmos de Monipodio proyecta el macrocosmos con la exactitud que solo los libros de contabilidad muestran» («Los naipes», p. 119).

301. NE, 1, p. 195.

302. Ibíd., 2, p. 139.

303. Ibíd., 2, p. 141.

304. Al igual que Robert Alter, observo un estrecho vínculo entre lo que él denomina ficción autoconsciente, en virtud de la cual concede a Cervantes la condición de creador de la primera novela, y la aparición de personajes psicológicamente realistas, «tridimensionales» (Partial Magic, pp. 2-8).

305. Una traducción al inglés de 1741 se inicia con un «extracto del Diccionario Histórico General de Mr. Bayle» que señala que «esta Obra muestra una mejor Invención, más artificio en el Ingenio y un Estilo más sublime que Don Quijote de la Mancha».

306. Cervantes, Trials, p. 327.

307. DQ, p. 454.

308. Entre esos críticos, algunos de cuyos libros y artículos sobre el Persiles pueden encontrarse en obras citadas a continuación, figuran Michael Armstrong-Roche, Julio Baena, David Castillo, William Childers, Diana de Armas Wilson y Barbara Fuchs. Childers, por ejemplo, escribe, oponiéndose a la crítica más canónica, la que se vincula al clásico estudio de Alban Forcione Cervantes's Christian Romance, que el Persiles es una novela fantástica transnacional, con lo que quiere decir que «sitúa España en el contexto de comienzos de la Edad Moderna, demostrando la permeabilidad de las fronteras que definían el territorio de la monarquía de los Habsburgo, así como la de la comunidad imaginada a la que todos los "españoles" pertenecían» (Childers, p. 124). Según la valoración de Baena,

aunque mucho haya de criticable en la novela, esta ejemplifica lo que él califica de «barroco español "rebelde"», opuesto al «barroco [español] "oficial"» (El círculo y la flecha, p. 98). Véase el excelente análisis que hace Castillo en su reseña del libro de Baena.

309. Byron, pp. 387-389.

310. Véase también el comentario de McCrory, p. 172.

311. El planteamiento que del género hace Cervantes es muy diferente al de Alemán y sus seguidores, incluso del gran satírico Francisco de Quevedo. Como señaló Américo Castro, Cervantes utiliza la figura del pícaro, pero la subordina a su compleja visión del mundo. Como otros han apuntado, Cervantes «nunca permitió que [el tema de la novela picaresca] existiera por sí solo y al margen de un contexto más amplio. Había que contenerlo en un marco ficcional y a los lectores había que recordarles constantemente ese carácter» (Sieber, Picaresque, p. 25). O, como escribe Alban Forcione, centrándose en la última novela ejemplar de Cervantes, la más evidentemente picaresca, el relato «va más allá de la literatura de la delincuencia que tanto predicamento tuvo en la España de Felipe III […] y solo [lo hace] después de haberla asimilado por completo a un diálogo crítico» (Cervantes and the Mystery of Lawlessness, p. 15). Lo que todos estos expertos perciben es la tendencia de Cervantes a centrar su visión no en un aspecto del mundo, sino en cómo se presenta este en los libros, en las conversaciones o en el conjunto de la cultura popular. Por eso Sieber acierta de pleno al afirmar que Cervantes situaba la picaresca dentro de un marco ficcional y que después no dejaba de recordar a sus lectores ese carácter ficcional.

312. Como señala Sieber: «En esa conversación, Cervantes coloca varias alusiones a relatos picarescos del momento –sobre todo al Guzmán– socavando jocosamente la pretensión que tenía ese estilo literario de narrar con precisión la experiencia humana de un pícaro o de representar una manifestación artística autónoma» (Picaresque, p. 26).

313. NE, 2, p. 294.

314. Ibíd., 2, p. 359.

315. DQ, p. 813. Al comentar este pasaje, Canavaggio llega a una conclusión similar (Cervantes, p. 239).

316. DQ, pp. 891-892. Castillo cita especialmente este pasaje, viendo en él un ejemplo de exceso de ortodoxia, y critica a John J. Allen, que le atribuye incapacidad para «encontrar muestras de ironía en este texto». Castillo, «Don Quixote and Political Satire», que remite a Don Quixote: Hero or Fool, de Allen, p. 103.

317. Caroll Johnson lo ha demostrado fehacientemente. Según escribe: «Una de estas "soluciones finales" conllevaba la deportación de los moriscos a Terranova, donde habrían de perecer por las inclemencias del tiempo» o «"la castración de los varones adultos y menores, y también de las mujeres", como declaró con energía e insistencia don Martín de Salvatierra, obispo de Segorbe» (Cervantes and Material World, p. 53).

318. Castillo, A(wry), p. 86.

319. Ibíd. Su comentario debería recordarnos la admiración que, a regañadientes, Goebbels le profesaba al Acorazado Potemkin de Serguéi Eisenstein, que consideraba «El mejor film de propaganda de la historia».

320. Castillo, «Don Quixote and Political Satire».

321. DQ, p. 3.

Capítulo 8

322. Bloom, Western Canon, p. 16.

323. Ibíd., p. 29.

324. Ibíd., p. 41.

325. Trilling, p. 119.

326. Pero ¿acaso no se nos está yendo la mano al repetir que la ficción anterior a la Edad Moderna tenía que acatar normas

morales? Desde luego, es una exageración afirmar que todo, desde los irreverentes cuentos de Chaucer y el escatológico humor de Rabelais hasta las procaces comedias de Pietro Aretino, pretendiera siempre atenerse, en su ansia por deleitar, a los preceptos horacianos. Joshua Landy asaetea esa presuntuosa certidumbre crítica en un diálogo imaginario con una tal dame Erica Auerbach, «una estudiante de grado que ha estudiado bien la historia literaria», con la que habla sobre interpretaciones encontradas del «Cuento del capellán de monjas» de Chaucer. Sin embargo, como el propio Landy aclara: «En una cosa tiene razón dame Erica: el público medieval esperaba escuchar historias cuya moraleja se pudiera extraer y asumir fácilmente. Y el capellán de monjas cumple con su público (y, por extensión, con el de Chaucer). Aunque quizá cumpla demasiado […]. En realidad, "El cuento del capellán de monjas" es una parodia del didactismo, un relato que nos recuerda lo facilísimo que es extraer lecciones edificantes de cualquier historia» (p. 27). En consecuencia, lo que afirma Landy no es que los lectores medievales no fueran a leer sus textos teniendo en cuenta una implícita norma moral, sino que nosotros no debemos leerlos así. No es una afirmación de corte histórico, sino más bien metodológico, relativa al valor que tiene leer ficciones –y, sobre todo, ciertos tipos de ficción, como las de Chaucer–, de manera que la lectura no dependa de que en sí misma proporcione un rédito moral. A este respecto, defiende la literatura, al tiempo que acepta tácitamente las reprobaciones de Wilde y Bloom, en el sentido de que el arte puede ser inútil (por lo menos moralmente), que aunque la sinceridad pueda engendrar mala poesía, la literatura sigue siendo, en cierto modo, necesaria para el pensamiento.

327. Trilling, p. 119.

328. Ibíd. y Wilde, p. 389.

329. Leibniz, p. 355.

330. En este sentido, yo diría que el «relato del proceso de lectura y de entrada en una historia», que el especialista en psicología cognitiva Jerome Bruner buscaba en su influyente obra Actual Minds, Possible Worlds, depende verdaderamente de una concepción moderna de la literatura (p. 4).

331. Don Quijote era, para Flaubert, la primera novela y su favorita, como señala Soledad Fox al comienzo del libro que dedicó a comparar las dos obras más representativas de ambos novelistas, el Quijote y Madame Bovary (p. vii). La afirmación de Faulkner la cita Moore (p. 7). Debo añadir que aquí solo estoy mencionando a autores que no escriben en lengua española, ya que catalogar su influencia en la literatura española y latinoamericana sería un inacabable ejercicio de futilidad.

332. Todas estas citas proceden de la fuente de investigaciones virtual «Spanish Language: Thomas Jefferson's Monticello». Vaya mi más profundo agradecimiento a Carlos Gutiérrez por mencionarme esta relación.

333. Byron, pp. 447-451.

334. Ibíd., pp. 454-455.

335. Muchas son las hipótesis que ha suscitado la identidad de Avellaneda. Martín de Riquer avanzó la tesis (y escribió un libro para defenderla) de que Avellaneda era en realidad Jerónimo de Pasamonte, un antiguo compañero de armas de Cervantes en el que se había basado este para crear el personaje del pícaro Ginés de Pasamonte, antes descrito. El Quijote apócrifo y el insultante prólogo habrían sido la venganza de Jerónimo por el insulto que había supuesto el retrato cervantino (p. 160). Suárez Figaredo enumera a varias docenas de sospechosos más (p. 25).

336. Fernández de Avellaneda, pp. 198-199.

337. DQ, pp. 847-849.

338. A este respecto sigo a un grupo de expertos cuya obra me ha influido enormemente, empezando por la del que fue mi director de tesis, el experto en teoría literaria e historiador Hans Ulrich Gumbrecht (sobre todo las pp. 94-118), y también, entre otros, las de Luiz Costa Lima y Howard Bloch. Para conocer sus principales aportaciones en este sentido, véanse las obras citadas en la bibliografía, aunque en Control of the Imaginary Costa Lima resume sucintamente sus postulados: «En la medida en que se abandonó la idea de que el concepto de verdad lo había grabado la divinidad en

las cosas del mundo, con lo que se revelaba por tanto de manera inequívoca, se fue permitiendo paulatinamente que los fenómenos tuvieran múltiples significados, y el sujeto era el responsable de captar el significado correcto» (p. 5).

339. Costa Lima, Control of the Imaginary, p. 17.

340. «Si hay tan pocos héroes literarios que sean a un tiempo tan relevantes como escurridizos, y de forma tan verosímil, ello se debe en gran medida a que Cervantes, al ser parte esencial de su representación, recurre en ocasiones, y nos recuerda constantemente, otros puntos de vista que no son los del narrador inmediato» (Riley, Cervantes's Theory of the Novel, p. 219).

341. Costa Lima, Control of the Imaginary, p. 15. Como este autor evidencia en The Dark Side of Reason, continuación del libro anterior: «La ficción moderna, tal como se presentó en el siglo xvii con la publicación de la primera parte del Quijote (1605), tenía un carácter inevitablemente oblicuo. Ello se debía a que entonces la tematización explícita era imposible. Concebir la naturaleza humana en función de una constancia que explicaba la composición de la sociedad, la imposibilidad de concebir la diferencia y la existencia de mecanismos de control para regular la ficción –es decir, para justificar y proporcionar un criterio de evaluación para textos que no eran ni verdaderos ni falsos–, esas fueron las variables que produjeron ese resultado» (p. 314). Gumbrecht ofrece su visión crucial sobre Cervantes en Eine Geschichte der Spanischen Literatur, pp. 294-301.

342. Como señala Iser, la ficción «se convierte en un juicio que los seres humanos hacen sobre sí mismos» (p. 86).

343. El análisis que viene a continuación se publicó por primera vez en mi artículo «Cervantes, Romantic Irony, and the Making of Reality».

344. Corominas, p. 494.

345. DQ, p. 390.

346. Ibíd., p. 392.

347. Véase Bernard Williams, Descartes: The Project of Pure Enquiry, p. 27.

348. Descartes, Meditations on Philosophy, p. 62 [ed. cast.: Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas, Madrid, Alfaguara, 1977, traducción de Vidal Peña, p. 21].

349. Descartes, p. 64 [ed. cast.: p. 24].

350. Citado en Altmann, «Schiller Meditations on Philosophy, 62, und Cervantes». Tieck también diría de Cervantes que «Ese gran inventor apuntó a lectores y autores el camino hacia la vida real, y su gran genio demostró que lo corriente y pequeño podía cobrar el resplandor y el color de lo maravilloso» (citado en Lussky, Tieck's Romantic Irony, p. 122).

351. Strohschneider-Kohrs, Die Romantische Ironie, p. 79.

352. Schlegel, Lectures, 2, p. 114.

353. Bergel, «Cervantes in Germany», p. 322.

354. Hegel, Ästhetik, p. 49.

355. Ibíd., p. 657.

356. Es crucial señalar inmediatamente que, aunque esta dialéctica parece guardar una profunda similitud con el problema platónico planteado en el mito de la caverna, es fundamentalmente distinta. Los moradores de la caverna platónica están sujetos, de cara a la pared, donde las únicas imágenes que ven son las sombras que arroja el fuego que tienen detrás. Al filósofo que escapa de la caverna lo ciega momentáneamente el sol, antes de regresar a ella y de ser perseguido por unos compañeros que no aceptan las verdades que intenta transmitir. La alegoría platónica –junto con su teoría de que la verdad y la belleza existen en un entorno ideal de formas puras que posteriormente se expresan por medios efímeros y degenerados en la vida temporal– tiene que ver con la superioridad de la vida contemplativa y la conveniencia de tener reyes filósofos, pero no contempla la dualidad que Descartes presupone. Su visión no da el primer e irrevocable paso que Descartes da al poner en

duda toda la existencia, con lo que queda patente la independencia del ente pensante. Véase el artículo de Michael Williams, «Descartes's Transformation of the Skeptical Tradition».

357. Bernard Williams atribuye explícitamente al argumento del genio este paso decisivo, que va de la duda en los juicios de percepción individual a la «duda hiperbólica», es decir, a la «hipótesis colectiva de que todo puede ser falso», y lo califica de «nuevo estadio, caracterizado por una nueva evolución» (Descartes: The Project of Pure Enquiry, p. 56).

358. En los últimos años, los psiquiatras han comenzado a identificar una nueva enfermedad que están llamando síndrome o delirio del Show de Truman, por la película protagonizada en 1998 por Jim Carrey, que interpreta a un hombre en quien, sin que él lo sepa, se centra un programa de televisión. El síntoma de ese delirio es que el paciente, aunque todo le contradiga, insiste en creer que su vida forma parte de un programa de telerrealidad, que sus acciones se están filmando las veinticuatro horas del día y que sus amigos, parientes e incluso sus familiares más próximos forman parte del reparto del programa: todos están conchabados, todos conspiran para evitar que el paciente sepa la verdadera naturaleza de su existencia.

359. Véase Bernstein, Philosophy of the Novel, donde se plantea este argumento a la inversa: «Quisiera desplazar el Quijote de su condición de momento fundacional de la novela y sustituirlo por el Discurso de Descartes» (p. 153). Para Blaise Pascal, la filosofía de Descartes era la «novela de la naturaleza, en ciertos sentidos similar a Don Quijote» («Pensées sur la religion et sur quelques autres sujets», p. 203). Como escribe Popkin, «el siguiente nivel, la hipótesis del genio, es mucho más eficaz a la hora de revelar la incertidumbre de todo aquello que pensamos que sabemos. Esta posibilidad pone de manifiesto, de la forma más sorprendente, toda la fuerza del escepticismo y desvela un fundamento de la duda con el que no parece que hubiéramos llegado a soñar nunca» (The History of Scepticism from Erasmus to Spinoza, p. 178).

360. Véase el artículo de Cascardi «Cervantes and Descartes on the Dream Argument», que, aunque esgrime los distintos enfoques de ambas obras, sigue centrándose en el carácter de los sueños de

ambas. Más directa es la conexión que establece el artículo de Nadler, «Descartes et Cervantes: le malin gènie et la folie de Don Quichotte».

361. Citado en Nadler, «Descartes et Cervantes: Le malin gènie et la folie de don Quichotte», p. 607 [ed. cast.: Descartes, Reglas para la dirección del espíritu… Discurso del método…, Madrid, Gredos, 2011, Biblioteca de Grandes Pensadores, traducción de Manuel García Morente, p. 104].

362. Ibíd., p. 608.

363. Como ha demostrado Esther Crooks, a comienzos del siglo xvii la obra de Cervantes era ubicua en Francia y, gracias a su influencia directa en numerosas obras de teatro, llegaba incluso a quienes no sabían leer o no tenían el libro (The Influence of Cervantes in France in the Seventeenth Century, pp. 198-199).

364. Walter Stephens cita, por ejemplo, al inquisidor del siglo xv Jean Vineti, quien habla sobre los diversos métodos que utilizan los genios para producir ilusiones: «Una de las formas surge de dentro, porque el genio puede transformar la imaginación de un hombre [la fantasía] y también sus sentidos corporales para que en algo se vea una cosa que no es […]. La otra procede del exterior, ya que puede formar y configurar un cuerpo para que, haciéndolo suyo, aparezca visiblemente dentro de él» (citado en Demon Lovers, p. 291).

365. Aunque al principio baraja la hipótesis de que la presencia del genio «no justifica la existencia de más dudas de las que Descartes ya había engendrado antes de presentarlo», Frankfurt llega a la conclusión de que Dios y el genio son, dentro de la lógica argumental de Descartes, una y la misma cosa, y que su finalidad es «proporcionar una base para dudas que anteriormente no se habían contemplado en absoluto» (Demons, Dreamers, and Madmen, pp. 85-87).

366. DQ, p. 195.

367. Cervantes, Don Quijote, I, p. 305.

368. Descartes, p. 72 [ed. cast.: Meditaciones metafísicas con

objeciones y respuestas, p. 33].

369. No creo que haga falta decir que la tesis que planteo en este libro en modo alguno pretende negar la extraordinaria importancia de Shakespeare. De hecho, las innovaciones respecto a los personajes que atribuyo a Cervantes podrían apreciarse fácilmente en las inmortales invenciones de Shakespeare. La cuestión es que Cervantes, aunque en modo alguno pudiera compararse como dramaturgo con Shakespeare, trasladó la arquitectura del personaje teatral a la prosa, creando así un vehículo más potente para influir en la cultura y el pensamiento. Para una vehemente defensa de la centralidad de Shakespeare en la historia intelectual, véase Harold Bloom, Shakespeare: The Invention of the Human.

370. Byron, p. 478.

371. Ibíd., p. 508.

372. Solo podemos especular con la razón exacta de su muerte, pero Cervantes apunta con bastante precisión sus síntomas. Se llama hidropesía a lo que bien podría haber sido un edema, es decir, una inflamación de las piernas producida por una insuficiencia cardiaca congestiva.

373. Byron, pp. 509-510.

374. Cervantes, Persiles.

375. DQ, p. 928.

376. Ibíd., p. 929.

377. Ibíd.

378. DQ, p. 936.

379. Ibíd.

380. Creo que esto es lo que señala Ortega y Gasset al escribir que «a poner nuestro ánimo más allá de ese dualismo vino sobre la tierra Cervantes» (p. 55).

381. DQ, p. 938.

382. Ibíd., p. 939.

383. Ibíd., p. 940.

384. Como escribe Ellen Anderson: «Lo que no rechaza es el libro de Cide Hamete, incluido en el de Cervantes, una historia verdadera de lo que él fue, pero ya no es» (p. 186).

Créditos

Alba Trayectos

Colección dirigida por Luis Magrinyà

Título original: The Man Who Invented Fiction. How Cervantes Ushered in the Modern World

© William Egginton, 2016

© de la traducción: Jesús Cuéllar Menezo

© de esta edición: alba editorial, s.l.u.

Baixada de Sant Miquel, 1 08002 Barcelona

www. albaeditorial.es

Diseño: Pepe Moll de Alba

Este libro ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de

Educación, Cultura y Deporte

Primera edición: septiembre de 2017

ISBN: 978-84-9065-358-6

Conversión a formato digital: Alba Editorial

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos,www.cedro.org) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del Copyright, bajo las san- ciones establecidas por las leyes, la reproducción parcial o total de esta obra por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la reprografía y el tratamiento informático, y su distribución mediante alquiler o préstamo públicos.

ALBA

Alba es un sello editorial que desde 1993 ha emprendido una labor de recuperación de literatura clásica (Alba Clásica y Maior), así como de ensayo histórico, literario y memorísticos (Colección Trayectos). Asimismo, merece una especial mención la colección Artes Escénicas, dedicada a la formación de actores y la colección Fuera de Campo conocida por la publicación de textos de formación cinematográfica y literaria en todos sus ámbitos. También destacan sus originales y vistosos libros de cocina, así como sus Guías del escritor destinadas a aficionados y profesionales de la escritura. Por todo ello le fue concedido el Premio Nacional a la Mejor Labor Editorial, 2010. En 2012 ha incorporado a su catálogo dos nuevas colecciones, Contemporánea (dedicada a la ficción de hoy) y Rara Avis (clásicos raros de los siglos XIX y XX).

Consulta www.albaeditorial.es

Alba Editorial, S.L.U.

Baixada de Sant Miquel, 1 bajos

08002 Barcelona

T. 93 415 29 29

info@albaeditorial.es